

MUSEETS (RE)PRESENTASJON AV TRAUME

- Et oppgjør med slaverihistorien

Av

Christine Snekkenes

MASTEROPPGAVE I MUSE4990

60 studiepoeng

MUSEOLOGI



Institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo

Veileder: Saphinaz-Amal Naguib

Vår 2012

FORORD

Jeg vil takke min veileder Saphinaz-Amal Naguib for alle verdifulle innspill og gode veiledninger.

Min bror Alexander skal få en ekstra stor takk for all datahjelp og krisehåndtering til siste slutt.

Videre vil jeg takke min alltid støttende, flotte, men også strenge mor for korrekturlesing.

En stor takk rettes til Hans-Christoffer og Agnes for god veiledning og korrektur.

Tusen takk til den harde kjernen av flotte medstudenter som har kommet med klapp på skulderen, ris og ros, kaffepauser, kjærlighetssnakk og ellers gode samtaler. Arbeidet med masteroppgaven hadde ikke vært det samme uten dere! Tusen takk Lise-Mari, Ragnhild, Janne, Elise, Magnus, Lisa og Jeanne!

Takk til George fra Zanzibar som viste oss rundt og inspirerte meg til å skrive oppgaven.

Til slutt vil jeg takke Stefan for støttende samtaler og påminnelser om de gode arbeidsdagene når jeg ikke har sett de selv. Takk for at du har taklet mitt noen ganger frustrerte hode under arbeidet med oppgaven og for gode kveldsmiddager.

Arbeidet med masteroppgaven har vært noe av det mest spennende og ikke minst utfordrende jeg har vært med på. Oppgavens gang har vært preget av små inntredener i utallige fagfelt og det er da jeg har oppdaget hvor lite man vet og hvor mye man har lyst til å vite.

Med et sitat av Peter Fryer oppsummerer jeg følelsene i skrivende stund:

"Knowledge is like the baobab tree;
one person´s arms cannot encompass it."

OPPSUMMERING AV OPPGAVEN

Oppgaven setter seg som mål å undersøke hvordan traumer blir representert i museumsutstillinger og hva slags historier de formidler. International slavery museum i Liverpool er det første faste museet dedigert til den transatlantiske slaverihistorien. De ønsker et oppgjør med historien slik den er fortalt til nå, samtidig som de knytter forhistorien opp mot dagsaktuelle former for slaveri. Dagens politiske og kulturelle tilbøyelighet til å be om unnskyldning på vegne av nasjoners tidligere synder kan sees på som pådrivere for at slike tematikker blir tatt opp i kulturelle institusjoner. Museene i dag har tatt en vending fra objektsentrerte utstillinger til fremstillinger med dramatiske virkemidler. Dette er et resultat av nye museologiske strategier som søker flere perspektiver og inklusivitet i sine historiefortellinger. Analysen søker å studere de visuelle historiefortellingene som finnes i International Slavery Museum i Liverpool. Hvordan utstillingsgrepen tar i bruk estetiske virkemidler for å formidle sitt klare budskap og hvordan disse påvirker betrakteren, er viktige hovedmomenter ved oppgaven. Gjennom begrepsapparater fra Mieke Bal sammenligner jeg utstillingen med flere performative metaforer, med fokus på film. Ved å bruke metaforer som sammenligningsgrunnlag kan man komme frem til aspekter ved oppgaven som kan sette utstillingen i et nytt lys.

INNHold

FORORD	III
OPPSUMMERING AV OPPGAVEN	V
INNHold	VII
ILLUSTRASJONSListE	X
 1. INNLEDNING: ET PERSPEKTIV PÅ MUSEOLOGI	 1
<i>Hvorfor International Slavery Museum i Liverpool?.....</i>	<i>1</i>
<i>Avgrensning av tematikk og språkbruk</i>	<i>4</i>
<i>Metodisk tilnærming – mitt ståsted.</i>	<i>5</i>
<i>Problemstilling og forskningsspørsmål</i>	<i>6</i>
<i>Lesermanual</i>	<i>8</i>
<i>Teoretisk og metodisk rammeverk - Mieke Bal.....</i>	<i>9</i>
<i>Forskningshistorie - Den nye museologien.....</i>	<i>11</i>
<i>International Slavery Museum og ny museologi.....</i>	<i>14</i>
 2. SLAVERIUTSTILLINGENES FREMVEKST	 15
<i>Koloniale utstillingsstrategier</i>	<i>16</i>
<i>Museologisk opprør</i>	<i>19</i>
<i>Kontroverser i USA.....</i>	<i>20</i>
<i>Holocaust museet – en forløper.....</i>	<i>22</i>
<i>Anger i etterkrigstidens politikk.....</i>	<i>24</i>
<i>Likhetstegn og symbolske fremstillinger.....</i>	<i>27</i>
<i>Installasjon på museet.....</i>	<i>28</i>
<i>Slaveri på utstillingsagendaen</i>	<i>29</i>
<i>200-års jubileum.....</i>	<i>32</i>
<i>Utfordringer med representasjonen.....</i>	<i>34</i>
 3. ANALYSE AV UTSTILLING	 37
<i>Mieke Bals metaforer.....</i>	<i>39</i>
<i>Slaveriutstillingen og museet.....</i>	<i>41</i>
<i>Maritim kontekstualitet.....</i>	<i>42</i>
<i>"Skrevet i stein"- museets tydelige mål</i>	<i>43</i>
<i>Kunst i kulturhistoriske museer</i>	<i>48</i>

GALLERI 1 - EN DRØMMEVERDEN	49
<i>Tid og rom</i>	52
GALLERI 2 – HARD OVERFART	58
<i>Konfronterende fremstilling</i>	60
<i>Symbolske henvisninger</i>	62
<i>Muntlige tradisjoner</i>	66
<i>Objekter med skamfull fortid</i>	67
GALLERI 3 - HÅPETS FARGE.....	70
FOTOGRAFIER SOM POSTKORT	73
<i>Representasjon av virkeligheten</i>	77
<i>Billedlige konstruksjoner</i>	78
<i>Betrakterens blikk</i>	81
<i>Åndelig refleksjon og sorg over de døde</i>	85
4. "UTSTILLING SOM DOKUMENTARFILM"	89
<i>Museumsopplevelsen</i>	89
<i>Persepsjon</i>	90
<i>Metaforer som verktøy</i>	90
<i>Utstillingen som film</i>	91
<i>Utstilling som dokumentarfilm</i>	92
<i>"De dødes oppstandelse"</i>	93
<i>Struktur - Drømmeland</i>	94
<i>Montage</i>	95
<i>Visuell historiefortelling</i>	96
<i>Filmatiske virkemidler</i>	99
5. OPPSUMMERENDE BETRAKTNINGER.....	100
<i>Fremstilling av vanskelige historier</i>	100
<i>Formidlingsgrep</i>	102
<i>Fotografier i museet</i>	104
<i>"Anger er vår tids emblem"</i>	105
<i>Tverrfaglighet og metaforer</i>	107
<i>Metodevalg og videre forskning</i>	108
LITTERATURLISTE	111
<i>Nettsider</i>	115
<i>Oppslagsverk</i>	116

ILLUSTRASJONSLISTE

- Ill. 1: Albert dock, Merseyside, Liverpool. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 2: International slavery museum. Inngangsskilt. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 3: Planløsning av utstillingsrom. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 4: ISM, Introduksjonsvegg med utstillingens mål. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 5: Freedom! Sculpture. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 6: Fragment, Freedom! Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 7: Venstre vinkel, Freedom! Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 8: Overgang mellom skulptur og Galleri 1. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 9: Galleri 1, "Life in West-Africa". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 10: Igbo-landsby, Redman Design. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 11: Galleri 1, "African origins". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 12: Galleri 1, L-formet monter. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 13: Galleri 2, "Enslavement and the middle passage". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 14: Galleri 2, Monter med valuta og handelsvarer. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 15: Galleri 2, Monter "Hell on earth". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 16: Galleri 2, Lenker. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 17: Galleri 2, Monter "Loss of identity". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 18: Galleri 2, Monter "Benefits of slavery". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 19: Galleri 2, Elfenben som handelsvare. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 20: Galleri 2, Slaver i England jobbet ofte som tjenere. Te-servise. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 21: Galleri 3, tidslinje. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 22: Tidslinje, avskaffelsesprosessen. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 23: Tidslinje, Civil rights bevegelsen. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 24: Galleri 3, Ku Klux Klan drakt. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 25: Tidslinje, "The barefoot corpse of Laura Nelson", Museets representasjon. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 26: Without Sanctuary. "The barefoot corpse of Laura Nelson, Mai 25, 1911, Okemah, Oklahoma". Photo gallery, bilde 33. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

- Ill. 27: Without Sanctuary, "The lynching of Laura Nelson and her son, several dozen onlookers, May 25, 1911, Okemah, Oklahoma". Photo Gallery, bilde 34. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).
- Ill. 28: Galleri 3, rom om rasisme. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 29: Galleri 3, William Brown, museets representasjon. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 30: Without sanctuary, "The burning corpse of William Brown. September 28, 1919, Omaha, Nebraska." Photo Gallery, bilde 80. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).
- Ill. 31: Galleri 3, Sanctuary, "We will remember". Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 32: Sanctuary, tilbedelsesgaver. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 33: Sanctuary, Olalekan Babalola. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 34: Galleri 3, Gatenavn tilknyttet slaverihistorien. Foto: Christine Snekkenes, (2011).
- Ill.35: Galleri 3, Touchscreen med gater i Liverpool tilknyttet slaverihistorien. Christine Snekkenes, (2011).
- Ill. 36: galleri 3: Personlige slektshistorier. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

1. INNLEDNING: ET PERSPEKTIV PÅ MUSEOLOGI

En internasjonal debatt rundt vanskelige historier og måten disse blir fremstilt på, har de siste årene vært en del av den museale diskursen. Spesielt kunst brukt som fortolkning for problematiske historier har dukket opp i diskusjoner rundt kulturhistoriske, etnografiske og minnesmuseer. Min interesse for emnet startet på bakgrunn av denne debatten, men utviklet seg til å fokusere på forskjellige fremstillinger av traumatiske hendelser. Den transatlantiske slaverihistorien har blitt skrevet lite om i motsetning til andre historier med vanskelig fortid, som for eksempel holocaust. Allikevel er dette en historie som har blitt belyst i større grad de senere årene, noe som gjør det interessant å studere nærmere i relasjon til utstillingspraksis. En utstilling der historien utspiller seg over 400 år vil kunne kobles med et hav av tematikker, jeg fokuserer derfor på elementer som kan sammenlignes med andre traumerelaterte utstillinger og diskusjoner som har oppstått rundt disse.

Intensjonene for oppgaven har vært å studere utstillingspraksisen ved International slavery museum i Liverpool (ISM) og sette museet opp mot en internasjonal museologisk kontekst. Jeg har valgt å bruke Mieke Bals teorier forankret i hennes form for kulturanalyse og narrative tilnærming metode for museumsutstillinger. Hennes arbeid griper ofte fatt i de virkemidlene som er rettet inn mot besøkerens persepsjon og emosjonelle oppfatning. Museer med traumer som utstillingstema benytter seg ofte av slike dramatiske hjelpemidler. ISM kan betraktes som et eksempel på hvordan et internasjonalt tema fremstilles i museologisk sammenheng.

HVORFOR INTERNATIONAL SLAVERY MUSEUM I LIVERPOOL?

ISM ble valgt på bakgrunn av flere argumenter. Under minnesmarkeringen for avskaffelsen av slaveriet i 2007 var det flere utstillinger i Storbritannia som omhandlet slaveri. De fleste brukte refleksive utstillingsstrategier og ny medieteknologi. Noen var plassert i kunstinstitusjoner og gallerier, og andre i kulturhistoriske museer. Det viktigste argumentet for analysen var imidlertid at utstillingen måtte kunne besøkes under arbeidet med oppgaven.

Ettersom temporære utstillinger dannet hovedgruppen ved utstillingene i 2007 var ikke disse utstillingene aktuelle. Av de permanente slaverirelaterte utstillingene som kan sees i Storbritannia i dag finnes blant annet *London Sugar and Slavery Gallery* ved Museum of London Docklands.¹ Utstillingen fremviser mye av den samme tematikken som ISM i Liverpool, men er plassert innenfor et maritimt museum (i motsetning til å være et eget museum). *London Sugar and Slavery Gallery* har heller ikke det overordnede fokuset på internasjonal slavehandel, er lite av størrelse og viser ikke den samme vidden innenfor ny media og utstillingsstrategier som ISM kan tilby. Valget kunne også falt på Wilberforce House i Hull², som fokuserer på avskaffelsen av slaveriet i større grad enn ISM. Min konklusjon ble imidlertid å se vekk fra avskaffelsen som hovedemne og fokusere på selve slaveriet, og de traumer som eksisterer innenfor denne tematikken.³

Et viktig argument for å åpne et fast slaverimuseum med internasjonale tilknytninger akkurat i Liverpool, var byens rolle under den transatlantiske slaveriehandelen.⁴ For å forstå denne rollen vil korte trekk fra slaverihistorien bli presentert. Det portugisiske inntoget ved den afrikanske kysten ved Sahara på begynnelsen av 1400-tallet kan markeres som starten på det transatlantiske slaveriet.⁵ Innen år 1600 hadde den transatlantiske slavehandelen overgått den nordre og østre afrikanske handelen i totalt volum. Allikevel overgikk ikke menneskehandelen i seg selv handelen av andre varer før etter 1700-tallet.⁶ England har vært svært involvert i den transatlantiske handelen, og da spesifikt Liverpool. Mens London hadde den mest dominerende posisjonen tidligere i handelen, økte Liverpools kapasitet fra begynnelsen av 1700-tallet. Liverpool sendte ut 217 slaveskip i tidsperioden 1741-1750, noe som utgjorde over 43 % av fartøyene i den britiske slavehandelen.⁷ Skipene som seilte ut fra Liverpool leverte 1. 171.171 slaver til Amerika. Den dominante handelsposisjonen gjorde havnen viktigst innen transatlantisk slavehandel før 1800-tallet.⁸ Forretningene var en del av den store triangelhandelen, hvor skip seilte fra Europa til Afrikas kyst der de kjøpte slaver, før

¹ Museum of London, Docklands. *Galleries*. <http://www.museumoflondon.org.uk/Docklands/Whats->

² Wilberforce House i Hull, *Hull museums collections*, <http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections/> (oppført: 19.04.2012).

³ William Wilberforce var en kjent abolisjonsforkjemper, og Wilberforce house inneholder mye av hans arv.

⁴ Oppgaven kommer av den grunn til å handle hovedsakelig om britisk involvering i den transatlantiske slavehandel, og unngå representasjoner i andre europeiske land.

⁵ Herbert S. Klein, *The atlantic slave trade*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 9.

⁶ Klein, *The atlantic slave trade*, 11.

⁷ Kenneth Morgan, "Liverpool's dominance in the british slave trade, 1740-1807", i *Liverpool and Transatlantic Slavery*, red. David Richardson, Suzanne Schwarz og Anthony Tibbles, 14-42 (Liverpool: Liverpool university press), 14.

⁸ Morgan, "The british slave trade", 15.

de så reiste til Amerika der de solgte slavene til plantasjene og tok med seg plantasjeproduserte råvarer tilbake til Europa. Importen av råvarer som blant annet tobakk, bomull og sukker var svært populær blant britene. Råvarene ble produsert om til produkter som kunne selges tilbake til koloniene. Mellom 1680 og 1720 tilførte Liverpool kreditt og arbeidskraft til Virginia og Maryland. I tillegg forsynte de Jamaica og Karibia med tekstiler, oksekjøtt, svinekjøtt og smør produsert i Irland. Produksjonen resulterte blant annet i høyere innbyggertall og mer arbeidskraft i Liverpool, fra 7000 innbyggere i 1708 til over 77 000 i 1801.⁹ Grunnen var at byens industrielle base og skipshandelen trengte arbeidere, noe som resulterte i en stor tilflytning av mennesker. Byens industrielle produksjon økte derfor betraktelig og Liverpool bygde 6 våtkaier under 1700-tallet, en vekst som oversteget alle andre havner i landet.¹⁰

2007 var et jubileum for å minnes loven innført i 1807, som forbød frakt og handel av slaver i Storbritannia. Museet åpnet i august det samme året og har hatt stor tilstrømning av besøkende siden. ISM er strukturert under de nasjonale museene og ligger plassert i en bygning langs havnen, i tredje etasje på Maritime museum. Utstillingen er permanent og fordelt over tre gallerier, i tillegg til flere mindre temporære utstillingsflater. Den faste utstillingen består av kulturhistoriske og etnografiske gjenstander, fotografier, skulpturer, malerier, veggtekster, video, installasjon og annen ny media. ISM er en svært utadrettet institusjon, som i tillegg til faste og temporære utstillinger i stor grad belager seg på internettbasert formidling. Museet har en blogg, tilrettelegger for arrangementer som inkluderer flere aldersgrupper og jobber for å involvere og inkludere det multikulturelle samfunnet i Liverpool. Institusjonen er svært aktiv under Black history month, og har i tillegg arrangert selvforsvarskurs, forelesninger, performances, internasjonale minnedager for avskaffelsen av slaveri og for kampen mot rasisme.

De temporære utstillingene har som mål å knytte slaverihistorien til kontemporære former for slaveri. Under mitt besøk stilte museet ut tre utstillinger som alle bestod av fotografier og veggtekst. Den ene het *Trafficking* og handlet om menneskehandel av unge jenter til prostitusjonsmarkedet. Den andre utstillingen het *Home alone: End domestic slavery* og

⁹ Importen av tobakk og sukker var størst. Høydepunktet for Liverpools importhandel var på 1790- og 1800-tallet. Liverpool importerte 4 721,6 tonn tobakk i løpet av 1790, og 25 395 tonn sukker i løpet av 1800. Morgan, "The british slave trade", 17.

¹⁰ Morgan, "The british slave trade", 18,19.

handlet om mennesker som er tvunget til å jobbe under svært lav eller ingen lønn for en annen familie. De fungerer ofte som hushjelper, har lite rettigheter og er daglig utsatt for vold av sine arbeidsgivere. Utstillingen fokuserte på at det ofte er barn som blir satt i denne situasjonen.¹¹ Den tredje utstillingen het *42 Women of Sierra Leone*. Fotografiene ble tatt av den britiske fotojournalisten Karen Lee Stow og er resultatet av hennes egen åpenbaring om at den forventede levealderen for kvinner i Sierra Leone i 2008 var 42 år. Stow innså ved hennes egen 42 årsdag at hennes forventede levealder var dobbelt så høy som kvinnene i Sierra Leone, kun fordi hun bodde i Storbritannia. Fotografiene viser livet, håpet og verdiene både i Sierra Leone og andre steder i verden.

AVGRENSNING AV TEMATIKK OG SPRÅKBRUK

ISM tar i bruk ny media og kontemporære utstillingsmetoder i sin formidling. Museet har flere estetiske løsninger på utstillingene sine, noe som gjorde at jeg ville utforske museet nærmere. Første dagen i museet i Liverpool skjønnte jeg at utstillingen ikke fokuserte på kunst som tolkningsmedium, men at den brukte en annen formidlingsstrategi. Det virket som om museet var langt mer opptatt av å skape en sjokkerende effekt eller en emosjonell påvirkning gjennom dramatiske fremstillinger. Ingen temaer var gjemt bort og betrakteren ble konfrontert med brutale sider ved historien. ISM bringer fram en kombinasjon av flere utstillingsformer som gjør det interessant å studere dette nærmere. Utstillingen kan skape assosiasjoner til flere diskusjoner som har pågått i den internasjonale museumsverdenen de siste årene. Den mest relevante debatten kan sies å være fremstillinger av traumer, da med spesielle henvisninger til holocaust museer, men også til minnesmuseer som kommer inn på studiefeltet om kollektivt minne og skyldspørsmål. Museet har valgt et standpunkt gjennom sin direkte museologiske tilnærming. De fagansatte ved museet har gått bort fra ironiske sidestillinger og intervensjoner som har vært populært i andre slaveriutstillinger fra 2007. Museet uttrykker et fokus på frigjøring og motstand mot slaveri, uansett form. Den utadrettede virksomheten fremmer en form for informasjon og opplysning om hva som foregår i dagens samfunn, samtidig som institusjonen er aktiv innen forebyggende arbeid. ISM har fått god respons både fra lokalsamfunnet og internasjonal presse, for den jobben det har gjort i arbeidet mot urettferdighet og tap av menneskerettigheter.

¹¹ International slavery museum, *Past exhibitions*, <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/events/ism/exhibitions/past.aspx> (oppsøkt 30.04.2012).

METODISK TILNÆRMING – MITT STÅSTED.

Bal understreker betrakterens egenart og hevder man ikke kan henvende seg til de besøkende på et museum som én homogen gruppe. Alle har sin egen intellektuelle og estetiske bagasje, væremåte, kunnskap og forventninger. Hun hevder at det å tenke på publikumet som enkeltindivider gjør at man kan unngå generaliserende antagelser. Bal oppfordrer derfor til en utvikling av strategier som skaper forskjellig interaksjon mellom betraktere og objektene som er fremstilt.¹²

En utstilling som representerer et traume vil påvirke hver betrakter på forskjellige måter, spesielt i forhold til sanser og følelser. I sin utstillingsanalyse fokuserer museolog Margaret Lindauer på hennes rolle som kritisk museumskonsumer, en rolle jeg også ønsker å innta.¹³ Søkelyset rettes da mot det visuelle, skriftlige og de romlige komponentene som kollektivt påvirker en ideell besøkende. Slik vil flere perspektiver og strategier i utstillingen bli belyst.¹⁴ På mange måter kan tolkninger av det man ser mens man beveger seg gjennom en utstilling kritiseres for kun å vise betrakterens ståsted. Dette synet på utstillingen vil forandre seg fra betrakter til betrakter og er ikke en fastlåst tolkning. Lindauer likner Mieke Bal i måten hun beveger seg gjennom utstillingen på, og tolker det hun ser mens hun går. De ser begge på utstillingen som en tekst som må leses.¹⁵ Min egen erfaring vil danne rammen for min tolkning, på samme måte som Lindauer tar i bruk sin egen erfaring, både profesjonelt og personlig, for å analysere utstillingen. Gjennom tidligere reiser, studier innenfor kunsthistorie, kulturhistorie og nå museologi, i tillegg til erfaringer fra det å oppleve ISM over gjentatte besøk og studie av fotografier i ettertid, vil jeg lese utstillingens visuelle språk. Allikevel vil ikke analysen være avgrenset til en museumskritikk eller en anmeldelse. Den vil utforske museets intensjoner, konteksten som slaveriutstillinger har sprunget ut av og museets kreative løsninger i utstillingen.

Metoden har derfor vært å bruke meg selv som hovedaktør i studiet av utstillingen med Mieke Bals teoretiske konsepter som hjelp på veien. For å kunne gjøre dette, har arbeidet med å

¹² Mieke Bal, "Exposing the public", i *A Companion to Museum studies*, red. Sharon Macdonald, 525-542 (Sussex: Wiley-Blackwell, 2011), 525.

¹³ Margaret Lindauer, "The critical museum visitor" i *New museum theory and practice*, red. Janet Marstine, 203-223 (Malden: Blackwell publishing, 2006), 203.

¹⁴ Med ideell besøkende mener Margareth Lindauer en typisk besøkende som museet har sett for seg når de lager utstillingen. Lindauer deler inn besøkende i kategorier og leser utstillingen påvirket av semiotisk teori. Lindauer, "The critical museum visitor", 204.

¹⁵ Lindauer, "The critical museum visitor", 203.

besøke utstillingen og dokumentere min oppfatning strukket seg over en intens uke der jeg tilbrakte mange timer i ISM. Her følte, opplevde, observerte og beskrev jeg utstillingen i flere dager etter hverandre. Slik kunne jeg i ettertid sammenligne mine første observasjoner med oppfatningen jeg opparbeidet når jeg ble kjent med, og fikk omvisning i utstillingen. Arbeidet i ettertid har vært fokusert rundt store mengder billedokumentasjon innsamlet under besøket ved museet. På den måten har jeg kunnet gå tilbake til fotografiene og sett utstillingen opp mot teori i ettertid. Samlet blir derfor oppgavens omfang om hvordan museet formidler slaverihistorie i form av estetikk og teknologiske virkemidler. Mange av virkemidlene påvirker bevisst den besøkende gjennom visuelle sanseopplevelser, noe det var viktig å få frem i selve analysen.

Gangen rundt i utstillingen har hele tiden vært alene, noe som har påvirket min tolkning. Om jeg hadde tilbragt tiden med andre, hadde vi diskutert det vi opplevde underveis i utstillingen, og tolkningen kunne vært en annen. Da ville også deres bakenforliggende erfaringer spilt inn på hvordan de forskjellige fremstillingene ble oppfattet. Jeg gikk først gjennom utstillingen en gang som en vandrende betrakter styrt av persepsjon og impulser. Denne første runden var ikke fokusert på tolkning, men mer på opplevelse, og jeg skrev derfor ingen notater. Den andre runden gikk jeg sammen med kurator¹⁶ Angela Robinson som forklarte intensjonene de fagansatte hadde med forskjellige deler av utstillingen. Etter dette gikk jeg grundigere til verks og gikk flere ganger gjennom utstillingen mens jeg så på sidestillinger og komposisjonen av objekter og tekst. Her ble det tatt flere bilder underveis som senere er blitt brukt som empirisk kildemateriale.

PROBLEMSTILLING OG FORSKNINGSSPØRSMÅL

”[Exhibitions] [...] must be understood as sites of cultural mediation; and mediation, furthermore, must be understood as a process that partly constructs that which it mediates.”¹⁷
Sharon Macdonald og Paul Basu fra det antropologiske feltet skriver om eksperimentering i

¹⁶ Angela Robinsons stilling ved ISM blir omtalt som *curator*. I Norge har det vært tradisjon for å kalle den engelske tittelen *curator* for *konservator*. I det siste har imidlertid flere norske museer tatt i bruk tittelen *kurator* for de som planlegger utstillingene, slik som den engelske tittelen antyder. Grunnen til dette kan være at konservatortittelen har blitt beskyttet, slik at man må kunne konservere samlingene for å kunne ha tittelen *konservator*. I min oppgave henviser jeg til tittelen *kurator*, når jeg omtaler mennesker som arbeider med å lage utstillinger i forskjellige type museer.

¹⁷ Sharon Macdonald og Paul Basu, red. ”Introduction: Experiments in exhibition, ethnography, art, and science”, i *Exhibition experiments*, 1-24 (Malden: Blackwell Publishing, 2007), 11.

museumsutstillinger og refererer til museenes utfordringer i dagens utstillingspraksis. Alle representasjoner er ifølge Macdonald og Basu sosialt, politisk, ideologisk, institusjonelt og teologisk påvirket.¹⁸ De skriver at boken *Exhibition Experiments* representerer et syn som mener at kontemporær utstillingspraksis burde være eksperimentell. Utstillinger er et sted for å generere kunnskap og opplevelser, ifølge Macdonald og Basu, heller enn å kun reprodusere dem. Museene i dag, slik de ser det, fokuserer på å levere en erfaring heller enn å bare "vise frem" objektet.¹⁹

Filosof Hilde Hein fremhever noe av det samme når hun i boken *The museum in transition* fremhever museets nye rolle som en del av den nye museologien. Hun spør: "Can one any longer guarantee a single 'right' way to see an object?"²⁰ Spørsmålet Hein stiller er av betydning for mitt metodevalg. Det finnes ingen riktige eller objektive tolkninger, som feministisk vitenskapshistoriker Donna Haraway fremhever i sin klassiske artikkel om forskerens situerte kunnskap.²¹ I en utstilling som ser ut til å fokusere på persepsjon i så stor grad, virker det naturlig å fokusere på en sanselig reaksjon som oppstår der og da. Debatt er viktig for museene i dag og de ønsker som oftest åpne spørsmål heller enn lukkede svar. Hein spør videre: "And what are the conditions that validate objective judgement or justify any given interpretation?"²² Løsningen ligger, ifølge Hein, i å sette spørsmålstegn ved objektet og de tolkninger som er lagt til grunn for utstillingen. Med dette setter man også spørsmålstegn ved verdihierarkiet museet innehar og som besøkeren forventes å dele.²³

Min overordnede problemstilling vil derfor være: *Hvordan kan virkemidlene ved en utstilling påvirke betrakteren til å gjenoppleve en traumatisk hendelse gjennom persepsjon?*

¹⁸ Macdonald og Basu, "Introduction", 11.

¹⁹ Macdonald og Basu, "Introduction", 2.

²⁰ Hilde S. Hein, *The museum in transition; A philosophical perspective*, (Washington: Smithsonian institution press, 2000), 5.

²¹ Donna Haraway, "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist studies*, vol.14, Nr. 3, 573-599 (høst 1988).

²² Hein, *The museum in transition*, 5.

²³ Hein, *The museum in transition*, 6.

Følgende generelle forskningsspørsmål vil bli besvart innledende i oppgaven, før analysen av utstillingen:

- 1) Hva kan en utstilling om slaveri fortelle meg om det å stille ut traumatiske historier?
- 2) Finnes det normer på hvordan man stiller ut slaveri?
- 3) I hvilken kontekst utviklet museet seg som en internasjonal institusjon?

Mer spesifikt anvendes flere analytiske hjelpespørsmål som kan hjelpe meg i tolkningen av utstillingen:

- 4) Vil utstillingen sjokkere betrakteren med konfronterende fremstillinger eller skape tolkninger gjennom kunstverk?
- 5) Hva slags virkemidler blir brukt for å påvirke betrakteren til å sitte igjen med noe når utstillingen er ferdig, og hvordan?
- 6) Hvordan stiller museet seg til den besøkendes skyldfølelse?
- 7) Kan estetiske virkemidler i en utstilling få meg som betrakter til å føle større empati og forståelse for en traumatisk hendelse?
- 8) Er det samsvar mellom det museet hevder å stille ut og det som faktisk blir formidlet?
- 9) Kan metaforer hjelpe meg å se utstillingen i et annet lys?

LESERMANUAL

For å kunne besvare problemstillingen vil kapittel 1 redegjøre for metoden og det teoretiske rammeverk som benyttes. En kontekstualiserende bakgrunn for analysen er også vesentlig for å forstå kompleksiteten bak det å stille ut slaverihistorie. Kapittel 2 vil derfor redegjøre for utviklingen av etnografiens utstillingsmetoder. Deretter vil kapittelet knytte sosiale forandringer opp mot museal praksis, for så å belyse selve fremveksten av slaverutstillingene. Som rammeverk vil holocaustmuseer og retorikken etter andre verdenskrig settes opp mot utviklingen av traumemuseer. I kapittel 3 vil hoveddelen av analysen presenteres. De teoretiske verktøyene blir avklart i begynnelsen av kapittelet for å forberede leseren på analysens utgangspunkt. I analysen beveger jeg meg rundt i utstillingen og trekker fram fremtredende komposisjoner. Måten de er satt sammen på og hva slags opplevelse de

genererer vil være viktig for den metodiske fremgangsmåten. Videre vil utstillingens overordnede virkemidler bli belyst i kapittel 4, ved å bruke Bals metaforiske verktøy - film som utgangspunkt. Her vil utstillingen sammenlignes med dokumentarfilm og se på likheter i fremvisningen.

Flere av utstillingene fra 2007 har hatt et eget sted for begrepsavklaring og ordbruk. Jeg vil derfor også belyse dette i min oppgave. I de engelske museumstekstene er det i dag vanlig å anvende ordet *enslaved* heller enn *slave*. Professor i afro-amerikanske studier, Stephen Small, hevder dette er et resultat av involveringen av flerkulturelle organisasjoner i debatter og diskusjoner rundt utstillingsprosessen.²⁴ På norsk kommer man i et språklig dilemma da det norske ordforrådet ikke strekker til i denne formuleringen. Ordene brukt i denne oppgaven blir derfor så langt det lar seg gjøre *afrikanske slaver*, men også *slave*, i stedet for *gjøre til slave* som ville vært den direkte oversettelsen fra *enslaved*. Oppgaven kommer hovedsakelig til å fokusere på slavene som kom fra vest-afrikanske land. Ordbruken vil derfor så langt det lar seg gjøre være formulert etter opprinnelse. Leseren vil også oppleve bruken av *multikulturell* og *afro-amerikaner*. Problemet oppstår i omtale av de etterkommende generasjonene. I engelsk litteratur brukes ordet *black* om britiskfødte folkegrupper med afrikansk avstamning. På norsk virket ordet *svart* noe diskriminerende, på grunn av den historiske rasistiske bruken av ordet. Jeg velger derfor hovedsakelig å bruke betegnelsen *farget* når jeg omtaler briter eller amerikanere med afrikansk opprinnelse. Imidlertid fokuserer utstillingen ofte på kontrasten mellom *hvit* og *svart*, *europæer* og *afrikaner*. I sammenhenger der denne kontrasten blir omtalt vil ordet *svart* bli brukt.

TEORETISK OG METODISK RAMMEVERK - MIEKE BAL

Gjennom arbeidet med semiotiske analyser og kulturanalyse innen museer, har professor i litteraturteori og kulturhistoriker Mieke Bal gjort seg bemerket innenfor teori som ser nærmere på hva museet stiller ut, hvordan de gjør det og hvorfor. Hun har jobbet innen et vidt tverrfaglig felt, som i tillegg til kunstteori, feminisme og postkolonial teori, har ført henne til å produsere filmkunst og installasjoner. Det er imidlertid hennes arbeid med kulturanalyse av utstillinger på museer og hennes narratologi jeg vil ta utgangspunkt i når jeg tar i bruk hennes

²⁴ Stephen Small, "Slavery, colonialism and museums representations in Great Britain", *Journal of Sociology of Self-Knowledge*, vol.9, nr. 4, 117-128, (2011), 124.

metoder i min egen oppgave. Først settes hennes teorier inn i en forskningshistorisk kontekst, slik at man forstår mitt metodevalg.

Bal hevder at humaniora over de siste 20 årene har utforsket og oppdaget sin egen begrensning overfor de faglige grensene. Med dette mener hun at de humanistiske disiplinene tidligere har vært for lite tverrfaglige og for opptatt av sitt eget felt. Grunnen til at museet har utviklet seg til å bli et interessant forskningsfelt ifølge Bal, er at det er tverrfaglig i seg selv. Museet er en sosial institusjon, men trenger samtidig integrering av debatter rundt estetikk og selv-kritikk, i tillegg til tverrfaglig analyse.²⁵ Ifølge Bal er den selv-kritiske interessen ved museet i dag hentet fra impulser innenfor kritisk antropologi.²⁶ Denne disiplinen sprang ut fra en kolonial og imperialistisk praksis, som ikke lenger regnes som akseptabel. Antropologi har derfor måttet gå inn i en selvrefleksiv modus og er blitt, slik Bal ser det, en av de mest selv-kritiske disiplinene. I tillegg har antropologien et holistisk perspektiv på kultur som humaniora mangler. Dette synet tilrettelegger for å arbeide tverrfaglig. Imidlertid er ikke antropologien opptatt av estetikk, noe som er et viktig element i museumspraksis.²⁷

Bal skriver at ny museologi burde være et tverrfaglig studie av museet som institusjon²⁸ innenfor et rammeverk av kritisk antropologi og diskursanalyse.²⁹ Hun hevder at diskurs, altså retorikk sammenkoblet med fortelling, er et viktig aspekt ved en utstilling. Med diskursanalyse mener hun derfor ikke bare diskurs gjennom museets tekstlige materiale, men også visuell retorikk. Ett eksempel er kuratorens estetiske valg som kan komme til syne gjennom å se på gjenstander stilt ut som metaforer.³⁰ Diskursen i og rundt museet burde være vårt fokuspunkt, heller enn å se på museet som et objekt. Konseptet ”diskurs” disponerer et sett med semiotiske og epistemologiske tilvendte tenkemåter som åpner opp for måter å kommunisere og tenke på, som andre deltagere i den samme diskursen også kan ta i bruk.

²⁵ Mieke Bal og Edwin Janssen, *Double exposures: The subject of cultural analysis*, (London: Routledge, 1996), 2.

²⁶ Mieke Bal, ”The discourse of the museum”, i *Thinking about museums*, red. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne, 201-218 (London: Routledge, 2002), 201.

²⁷ Bal, ”The discourse of the museum”, 201, 202.

²⁸ Bal er ikke den eneste som mener at museologi burde være tverrfaglig. Den store variasjonen i antallet forfattere som har skrevet om museologi de siste 20 årene vitner om et svært tverrfaglig felt. Brita Brenna og Arne Bugge Amundsen skriver i introduksjonen til *Samling og museum* (2010) at museologien kan plasseres innenfor en tverrfaglig bevegelse, sammen med andre fag som kjønnsstudier og postkoloniale studier. Museologien blir av Amundsen og Brenna beskrevet som et undervisningsfag og forskningsfelt, men ikke som en disiplin. Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, red, *Samling og museum; Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi* (Oslo: Novus forlag, 2010).

²⁹ Bal, ”The discourse of the museum”, 205.

³⁰ Bal, ”The discourse of the museum”, 207.

Retorikk er et perspektiv fra litteraturteori som Bal bruker i museologi. Allikevel er ikke dette det eneste konseptet lånt fra denne teorien. Hun påstår at et besøk til et museum er en hendelse som skjer i tid og rom, og derfor produserer et narrativ. Hun mener at narratologi kan hjelpe oss å forstå virkningen av museets retorikk.³¹ Den besøkende blir hjulpet av retorikken til å "lese", ikke bare artefaktene i museet, men også selve museumsbygningen og dens utstillinger. Det narratologiske perspektivet tilbyr mening til de ellers løse elementene av en slik tolkning. Analysens mål er derfor både kuratorenes strategier og effekten av betydningen som blir produsert gjennom disse strategiene. Bal mener at det som kan betraktes som den nye museologien er ideen om at museet er en diskurs, og utstilling en ytring innenfor denne diskursen.³² Hun fremhever at det å vise frem eller stille ut, kan bli sett på som en debatterende handling, best sammenlignet med muntlig tale. Objektet er der for å underbygge påstanden eller meningen som utstillingen prøver å formidle og er satt innenfor en ramme som gjør at påstanden eller meningen kan komme frem i lyset. Meningen har en mottaker som er betrakteren, eller den besøkende.³³

FORSKNINGSHISTORIE - DEN NYE MUSEOLOGIEN

Mieke Bal kan settes inn i en teoretisk kontekst som springer ut fra ny museologi, tidligere introdusert for academia gjennom Peter Vergo's antologi *The New Museology* fra 1989.³⁴ Der hevdet han at den nye museologien var mer teoretisk og humanistisk vinklet enn den gamle. Med andre ord mente han at det som kan betraktes som den gamle museologien var for fokusert på metoder og for lite på museenes formål.³⁵ Den nye museologien var ikke rettet mot konserveringsteknikker, museumsadministrasjon, registreringsmetoder eller sponsoravtaler, men mer mot teoretiske konsepter innenfor museologi, basert på flere perspektiver og tverrfaglighet.³⁶ Janet Marstine trekker i sin bok *New Museum Theory and Practice* linjer fra 1960-tallets kunstnere som, inspirert av Civil Rights Movement utfordret museene til å blir mer inkluderende og fremme arbeid fra kvinnelige og fargede kunstnere. Vergo og andre akademikere ble inspirert av disse kunstnerne til å bringe de samme

³¹ Bal, "The discourse of the museum", 208.

³² Bal, "The discourse of the museum", 214.

³³ Bal og Janssen, *Double exposures*, 4.

³⁴ Janet Marstine, red. "Introduction", i *New museum theory and practice: An introduction*, 1-36 (Malden: Blackwell publishing, 2006), 6.

³⁵ Peter Vergo, red. "Introduction", i *The new museology*, 1-7 (London: Reaktion books, 1989), 3.

³⁶ Vergo, "Introduction", 4.

holdningene inn på akademiske disipliner.³⁷ ifølge Sharon Macdonald er boken *The New Museology* et resultat av en større debatt som utspant seg på 1980-tallet. Her var fokuset innenfor flere humanistiske disipliner rettet mot problemer rundt representasjon, spesielt i forhold til de grupper som falt utenfor den daværende ”kanon”, på bakgrunn av elementer som etnisitet, kjønn, seksualitet og klasse.³⁸ I respons til denne kritikken ble det etterspurt en større refleksivitet til museenes virksomhet: ”...greater attention to the processes by which knowledge is produced and dissiminated.”³⁹

Forfatterne av boken *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Steven D. Lavine og Ivan Karp, hevder noen av de samme standpunktene som Vergo i sin antologi.⁴⁰ De sier følgende når det kommer til utstillingspraksis: ”Decisions are made to emphasize one element and to downplay others, to assert some truths and to ignore others”.⁴¹ Museene må være åpne for å eksperimentere med utstillingsdesign som prøver å presentere flere perspektiver og ikke frykter kontroverser, hevder Lavine og Karp.⁴² For å underbygge dette henviser de til Cameron Duncans teori i 1971 om museet som et forum, i motsetning til et tempel. Forumet fremstår som et sted for konfrontasjon, eksperimentering og debatt, i motsetning til museet som en tidløs og universell funksjon.⁴³ Ny museologi kan identifiseres gjennom utstillingsstrategier som peker mot selv-refleksivitet, ironi, eksperimentering, flervokale fortellinger og nye representasjonsformer.⁴⁴

I introduksjonen til antologien *Theorizing Museums* fra 1999, referer Macdonald til Peter Vergo når hun konstanterer: ”We need to be able to account for museums theoretically as contextualized and contextualizing; as contestable and contested; and as having a content not

³⁷ Marstine, ”Introduction”, 6.

³⁸ Sharon Macdonald, red. ”Expanding museum studies: An introduction”, i *A companion to museum studies*, 1-12 (Sussex: Wiley-Blackwell, 2011), 3.

³⁹ Macdonald, ”Expanding museum studies”, 3.

⁴⁰ Boken er en av to tvillingantologier (den andre heter *Museums and communities*, (1992) og var et resultat av to konferanser holdt ved International center of the Smithsonian institution in Washington D.C: *The Poetic and Politics of Representation* (1988) og *Museums and Communities* (1992). Konferansene omhandlet representasjon av materiell kultur og kulturelt mangfold innenfor museologiske praksiser. Moira G. Simpson, *Making Representations; Museums in the post-colonial era*, (London: Routledge, 2001), 12.

⁴¹ Steven D. Lavine og Ivan Karp, red. ”Introduction: Museums and multiculturalism”, i *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, 1- 9 (Washington: Smithsonian institution press, 1991), 1. (Originalt trykket som ”Museums and multiculturalism: Who is in control?” i *Museum news*, Mars/April 1989, American association of museums).

⁴² Lavine og Karp, ”Introduction”, 7, 5.

⁴³ Lavine og Karp, ”Introduction”, 3.

⁴⁴ Sharon Macdonald ”Introduction” i *Theorizing museums*, red. Sharon Macdonald og Gordon Fyfe, 1-18 (Oxford: Blackwell publishers, 1999), 7 og 8.

just to their displays, but also to their form and Institutional practice.”⁴⁵ Hun mener at museene ikke bare eksisterer innenfor en kontekst i tid og rom, men at de selv skaper kulturelle kontekster.⁴⁶

Janet Marstine karakteriserer ny museumsteori, kritisk museumsteori og ny museologi som det samme. Hun fremhever at museumsansatte og de avgjørelsene de tar, reflekterer et verdssystem som stammer fra institusjonens historie. Ifølge henne handler ny museumsteori om de-kolonialisering. Med andre ord: det handler om å gi de som er representert kontroll over deres egen kulturarv.⁴⁷ En annen side ved den nye museologien er i følge sosiolog Vera Zolberg ønsket om å utvikle en minnessosiologi der museer utgjør ”key sites of contests of social remembrance.”⁴⁸ Med dette mener hun ikke bare å fremheve stridende parter innenfor nasjoner, men også mellom nasjonene. Poenget er viktig for museer som stiller frem kontroversielle temaer, som for eksempel Smithsonian institution sin fremvisning av flyet som slapp Hiroshima-bomben. (Enola Gay utstillingen fra 1995). Teoretiker Deirdre C. Stam understreker det hun anser som det fundamentale spørsmålet som ny museologi formes av: ”what is the purpose of the museum?”⁴⁹

I antologien *A Companion to Museum Studies* fra 2011 kan man observere en utvikling innenfor den nye museologien med tanke på den som ble introdusert av Vergo. Macdonald, som har redigert boka foreslår en endring hvor man tilbakefører noen av ”hvordan”-fremgangsmåtene som Vergo mente man måtte bevege seg vekk fra. Deretter mener Macdonald man må kombinere disse fremgangsmåtene med en kritisk studie av museene. Hun kaller dette for generelle utviklinger innenfor museumsstudier og hevder at dagens praksis har flere nyanserte teoretiske verktøy og metodologiske teknikker enn tidligere. I tillegg har museumsstudier i dag større empiriske baser for forskning og kritiske undersøkelser av eksisterende museumspraksis.⁵⁰

⁴⁵ Macdonald, ”Introduction”, (1999), 8.

⁴⁶ Macdonald, ”Introduction”, (1999), 8.

⁴⁷ Marstine, ”Introduction”, 5.

⁴⁸ Vera Zolberg i Macdonald, ”Introduction”, (1999), 10.

⁴⁹ Deirdre C. Stam, ”The informed muse: The implications of ‘new museology’ for museum practice”, i *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*, red. Gerard Corsane, 54-70 (London: Routledge, 2005), 59.

⁵⁰ Macdonald, ”Expanding museum studies”, 8.

INTERNATIONAL SLAVERY MUSEUM OG NY MUSEOLOGI

ISMs mål sier ikke eksplisitt at museet tilhører ny museologi, eller at det er laget på bakgrunn av et slikt teoretisk ståsted. Allikevel tyder den utadrettede virksomheten og noen av utstillingsstrategiene på at utstillingene er et resultat av denne retningen. Selv om museets fagansatte går vekk fra kunstneriske intervensjoner og ironiske sidestillinger, legger tilnærmingen deres stor vekt på representasjon av afrikanere og mennesker solgt som slaver. I tillegg bruker de tverrfaglige teknikker og ny mediateknologi for å formidle sitt budskap. Museet knytter historien opp mot samfunnet vårt i dag og oppfordrer betrakteren til å reflektere over samfunnsproblemer som eksisterer både i Storbritannia og internasjonalt. Den faglige staben ved ISM prøver å formidle en historie forankret i et kollektivt minne og tar i bruk strategier som skal minnes og æres ofrene. De er ikke redd for å vise en vinkling og uttrykker klart utstillingens mål. Mieke Bals metode i "Exhibition as Film", der hun går gjennom utstillingen og leser museets "retorikk", passer derfor godt til denne utstillingsanalysen. Hun mener at det er viktig å skille mellom museets intensjoner, det de ytrer gjennom tekst, og det de produserer gjennom arrangering av objekter og sidestillinger:

"...it is crucial to understand that museums don't just represent cultural identity, they produce it through framing. To grasp the concept of framing, it is helpful to think about how the meanings of the object shift when it is moved from one institutional context to another."⁵¹

Museet skaper en ramme rundt objektene som forandrer seg avhengig av hvor de er utstilt og i hvilken sammenheng de er det. Jeg vil derfor se nærmere på effekten som oppstår mellom meg som betrakter og museets komposisjon av elementer.

⁵¹ Marstine, "Introduction", 5.

2. SLAVERIUTSTILLINGENES FREMVEKST

Utstillingene med tilknytning til den transatlantiske slavehandelen som har dukket opp de siste tiårene, har blomstret fram under en kontekst som er interessant å studere nærmere. Dette kapittelet vil utforske fenomenet ved å fokusere på en utvikling rotfestet i representasjonsproblemene ved kulturhistoriske museer. Vestlige holdninger har gjennom historien vært preget av oppfatninger om at den vestlige sivilisasjon er overlegen andre sivilisasjoner. Dette har kommet til uttrykk, som kulturhistoriker Saphinaz Amal Naguib understreker, gjennom kulturer representert i utstillinger, der de ble betraktet som en del av samlingen og ikke som en del av publikum.⁵² Som utgangspunkt for de to neste kapitlene mener jeg det er viktig å poengtere hvordan slaveriutstillingene har oppstått og hvorfor de har blitt aktuelle i dag. Ved å se på sosiale endringer som har oppstått som en følge av mangel på likeverd, spesielt i de offentlige institusjonene, vil man se at det tegner seg et bilde av slaveriutstillingenes opprinnelse. Det er altså viktig å forstå Europas sosiale og kulturelle aspekter opp gjennom historien, for å forstå innflytelsen slavehandelen har hatt på dagens samfunn.

Starten av kapitlet vil skissere en kort innføring i etnografiens utstillingsmetoder fra 1900-tallet og dens utvikling som vitenskap. Utstillingsmetodene som blir beskrevet har rotfeste i kolonitiden og stormaktenes ønske om å feire sine erobringer. Deretter vil 60- og 70-tallets sosiale uroligheter bli beskrevet som et utgangspunkt for institusjonskritikken på 90-tallet og en ny type museologi, der minoriteter og lokalgrupper i mye større grad blir innblandet både i utstillingenes prosess og narrativ. Denne tidslinjen utgjør et bakteppe for forståelsen av hvorfor slaveritematikken blir betraktet som vanskelig og problematisk, både når det kommer til måten objektene blir utstilt på og hva slags utstillingsteknikker som blir brukt. Hvem som startet med slaveriutstillinger og i hvilken kontekst, er relevante punkter i forhold til International slavery museum i Liverpool, spesielt med tanke på at de er en av svært få permanente utstillinger. Holocaustmuseer kan sees som en forløper til slaveriutstillinger som genre. En oppblomstring av museer som tar for seg traumer og lidelser fra andre verdenskrig

⁵² Saphinaz-Amal Naguib, ”Representasjoner av kulturmangfold i kulturhistoriske museer”, i Samling og Museum: Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi, red. Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen, 277-293 (Oslo: Novus forlag, 2010), 278.

fant sted kort tid før slaveriutstillingene ble introdusert. Det er mulig å finne flere likheter mellom disse utstillingene, både når det kommer til formidlingsverktøy som interaktive hjelpemidler, annen ny media og objekter som symbolsk referer til det vi som publikumer ser. Holocaustmuseenes fokus på å minnes ofrene, samtidig som man opplyser publikum, er en klar referanse til det vi ser i slaveriutstillinger i dag.

Utstillingene som blir omtalt kommer hovedsakelig til å være laget i Storbritannia i løpet av de siste tiårene. Landet var historisk en av de største bidragsyterne til slavehandelen og er en av nasjonene som i den siste tiden har hatt behov for å unnskyld tidligere politikk. Jeg vil også trekke referanser til USA, først og fremst på bakgrunn av Civil Rights-bevegelsen, men også på bakgrunn av det faktum at slike utstillinger har blitt oppfattet som ekstra såre, kontroversielle og vanskelige der. Slaverihistorien virker ekstra nær i USA, nettopp fordi segregeringen og forskjellen mellom svart og hvit fortsatt sitter sterkt i minnet på den nålevende befolkningen. Det er svært relevant å se på de historiske årsakene til hvorfor ISM har vært så viktig for samfunnsdebatten, og hvorfor et slikt museum er et nytt fenomen i museumsverdenen. Et blikk på museenes utstillingsprogrammer i dag, i motsetning til tidligere praksiser, vil vise tiltagende vilje til å få frem bredere perspektiver og større fokus på representasjon av minoritetsgrupper, samt et ønske om å bevege seg vekk fra stereotypiske fremstillinger. Diskusjonen rundt "den Andre" står i dag sterkt innenfor debatten om det flerkulturelle samfunn og de fleste museer har stadfestet sin interesse for denne diskursen gjennom sine fremtidsmål.

KOLONIALE UTSTILLINGSSTRATEGIER

*"The museum, the 'cabinet of curiosities', is the storeroom of a nation's treasures, providing a mirror in which are reflected the views and attitudes of dominant cultures, and the material evidence of the colonial achievements of the European cultures in which museums are rooted."*⁵³

Vestens holdning overfor afrikanske kolonier, som i høy grad reflekterte en dominans, var svært tydelig i utstillingsformene tidlig på 1900-tallet. Utstillingene fra denne tidsepoken vil derfor være skissert som en speiling av europeernes holdninger til det afrikanske kontinentet.

⁵³ Simpson, *Making representations*, 1.

Representasjonsformen som var karakteriserende for de første tiårene av 1900-tallet vil fungere som en plattform for vanskeligheter med representasjoner man har slitt med i museene frem til i dag. I artikkelen "Slavery, colonialism and museums representations in Great Britain", understreker Stephen Small de vestliges feiring av imperiene og deres erobringer gjennom fremvisning av sine museumsobjekter fra forrige århundre. Han skriver at migrasjonen av europeere til Afrika, Asia og Amerika, i tillegg til etableringen av koloniene, bidro til at europeiske museer ble fylt av objekter som var innsamlet under slaveriet og kolonialismen.⁵⁴ Etter hvert som man startet handelsvirksomhet med fremmede land, der mye fremstod som annerledes enn vestens levesett, ble det stor interesse for å ta med seg "suvenerer" hjem fra reisene.

Etnolog og assistent ved Musée de l'Homme i Paris, Fabrice Grognet, tar for seg etnografiens utvikling i essayet "Ethnology: a science on display". Han beskriver kolonitiden og stormaktenes ønske om å vise frem nasjonens ekspanderende politikk som fremtredende, i den grad man fremhevet sin egen kultur som høyere utviklet enn andre kulturer. Nettopp på grunn av forskjellene mellom afrikansk kultur og europeisk levemåte, fordømte det vestlige samfunnet hele det afrikanske kontinent.⁵⁵ Grognet deler 1900-tallets museologiske praksis inn i det han omtaler som tre livsfaser. I den første fasen, som strekker seg fra de etnografiske utstillingene på slutten av 1800-tallet til 1930-tallet, stilte man ut forskjellige objekter, sammen med voksmodeller som representerte kulturer fra urbefolkninger og afrikanske stammesamfunn, "det primitive" mennesket.⁵⁶ Deres "ville" kultur kunne ikke bli sammenlignet med vestens rasjonelle, intellektuelle og vitenskapelige tilnærming til livet. Vesten var overlegen alt annet.

Kulturhistoriker Saphinaz-Amal Naguib fremhever interessen for Darwins evolusjonistiske teorier blant de kulturhistoriske museenes vitenskapelige ansatte på 1930-tallet. Interessen for disse teoriene om menneskelig adferd og utvikling kom til uttrykk gjennom utstillinger som viste ulike faser av menneskenes fremskritt. Hun skriver at vestens syn på "den Andre" var representativ for utstillingene på denne tiden og at "de kulturer og samfunn som ikke hadde nådd det samme teknologiske nivået som i industrialiserte land ble betegnet som primitive og

⁵⁴ Small, "Slavery, colonialism and museums", 119.

⁵⁵ International slavery museum, "Transatlantic slavery: an introduction", (Liverpool: Liverpool university press, 2010), 19.

⁵⁶ Fabrice Grognet, "Ethnology: A science on display" i *Museum studies; An anthology of contexts*, red. Bettina Messias Carbonell, 175-180 (Oxford: Blackwell publishing, 2004), 176.

statiske.”⁵⁷ Museets ambisjoner var å instruere de besøkende til å oppta normer og holdninger som passet inn i den koloniale konteksten. Fra 1930 og utover beskriver Grognet en mer vitenskaplig vinkling innenfor utstillingspraksisen. Tekstene ble mer og mer vitenskapsbaserte og forskjellene mellom vestlig og ”fremmed” kultur ble fremhevet gjennom fotografier tatt i felten.⁵⁸ Utstillingene ble gradvis delt inn etter geokulturelle områder og fokuset lå i mye større grad på en vitenskapelig tilnærmingemetode.⁵⁹ Til tross for denne profesjonaliseringen av de etnografiske museene, var nyskjerrigheten rundt det ”eksotiske” svært stor, noe som stadig syntes i utstillingspraksisen.

Antropolog Ivan Karp er kjent for sitt arbeid om identitet innenfor museumspraksiser. Han skrev på 1990-tallet om representasjon av minoriteter og ikke-vestlige folkegrupper i museer. I *Exhibiting cultures* karakteriserer Ivan Karp vestens oppfatning av ”den Andre” som en som:

[The other] lacks what ”we” have; in this case rationality, symbolic (as opposed to true) animal sacrifice, and an orderly, bourgeois attitude toward the conduct of everyday life. The implication is that these are savages, controlled by emotions and unable to calculate rationally.⁶⁰

Karp hevder det ble umulig å produsere positive assosiasjoner til mennesker av afrikansk opprinnelse nettopp fordi de kun ble omtalt etter hva de manglet.⁶¹ Denne type fremstillinger var det som trigget ønsket om å oppdage det primitive og det eksotiske, men som også støttet opp om darwinistiske evolusjonsteorier.⁶² Etnografiske museer har lenge vært en nedprioritert del i representasjonen av kultur, og utstillingene har stadig holdt på eldre utstillingsmetoder som fremmer koloniale representasjonsformer. Karp beskriver to måter å fremstille ”den Andre” på. Den første måten fokuserer på forskjellene mellom ens egen og andres kultur. Denne utstillingsmetoden karakteriserer han som å *eksotifisere*. Den andre måten er å fokusere på likhetene mellom kulturene, og blir kalt å *assimilere*. Museumsutstillinger, skriver han videre, tar utgangspunkt i offentlig kultur og populærkultur for å produsere virkninger. De bruker også organiseringsprinsipper for å skape bildet av ”de andre”. Ved å fokusere på likheter ved kulturer, oppnår man sjelden ”sjokk-effekten” som oppstår i det man

⁵⁷ Naguib, ”Representasjoner av kulturmangfold”, 278.

⁵⁸ Grognet, ”Ethnology”, 176.

⁵⁹ Grognet, ”Ethnology”, 176.

⁶⁰ Ivan Karp, ”Other cultures in museums perspective”, i *Exhibiting cultures; The poetics of museums display*, red. av Ivan Karp og Steven D. Lavine, (Washington: Smithsonian institution press, 1991), 374.

⁶¹ Ivan Karp, ”Other cultures in museums perspective”, 374.

⁶² Grognet, ”Ethnology”, 176, og Saphinaz Amal Naguib, ”Representasjoner av kulturmangfold”, 278.

ser noe helt nytt og annerledes, og prinsippene rundt denne utstillingsmetoden er ofte vanskeligere å tolke.⁶³ Med andre ord kan man derfor si at det å stille ut forskjeller, altså å eksotifisere den kulturen som er stilt ut, lenge har vært normen i etnografiske utstillinger.

MUSEOLOGISK OPPRØR

1960-tallet blir av flere akademikere beskrevet som en vending, eller en revolusjon i forhold til sosialpolitikk og et mer fokusert blikk rettet mot sosial urettferdighet innen flere akademiske felt.⁶⁴ Innen museene så man en bevegelse bort fra den vitenskaplige vinklingen på utstillinger, selv om alle veggtekster fortsatt var laget av vitenskaplige ansatte.⁶⁵

I samfunnet generelt så man den største endringen. Mange minoritetsgrupper viste stor misnøye over samfunnsforskjellene, blant annet den flerkulturelle befolkningen i Storbritannia, ettersom rasismen og fordommene mot alle med annerledes hudfarge var svært utbredt.

Activism of the 1960s produced the multiculturalism and outreach initiatives that have become the norm in museums in the decades since, and in terms of programming and audience museums are now more broadly representative than they were in the 1970, but a reluctance to engage in potentially polemical political discourse remains in place.⁶⁶

Etterkrigstiden og uavhengighetsbevegelser i koloniene hadde ført til en stor økning av immigranter, ettersom Storbritannia hadde lite arbeidskraft etter andre verdenskrig. Grensene inn til Storbritannia var åpne for alle som kom fra britiske kolonier og i løpet av få år hadde en stor andel immigranter fra de Vest-Indiske øyer, India og Pakistan kommet til Storbritannia sammen med familiene sine, for å flykte fra dårlige leveforhold i koloniene.⁶⁷ Selv om britiske myndigheter utad gjerne ønsket arbeidere fra koloniene velkommen, var imidlertid fordommene mot afrikanere og karibiere svært utbredt både i de offentlige institusjonene og blant befolkningen.⁶⁸ Denne delen av historien belyser hvor stor del av befolkningen i Storbritannia som ble utsatt for diskriminering og som i de kommende årene kjempet mot

⁶³ Karp, "Other Cultures in Museum Perspective", 375.

⁶⁴ Andrew McClellan, Moira G. Simpson, Fabrice Grognet, Phyllis K. Leffler.

⁶⁵ Grognet, "Ethnology", 177.

⁶⁶ Andrew McClellan, *The Art Museum; From Boullée to Bilbao*, (Berkley: University of California Press, 2008), 46.

⁶⁷ Mer om immigranter til Storbritannia i etterkrigstid, se kapittel "The settlers", 372 – 386: Peter Fryer, *Staying power; The history of black people in Britain*, (London og Sydney: Pluto Press, 1984).

⁶⁸ Fryer, *Staying power*, 374.

rasisme og for sine egne rettigheter. Gjennom flere kampanjer, protester og tilfeller av vandalisme på 60-tallet viste folk sin misnøye over de store samfunnsforskjellene. Studentprotester, feministbevegelser og Civil Rights bevegelsen oppfordret til å se på historiens urettferdighet, noe som også førte til utviklingen av kritisk teori innen akademia.⁶⁹ Urolighetene var økende i flere land på denne tiden, og flere statlige institusjoner ble kritisert for forskjellsbehandling, deriblant museene. Krav om studier som omhandlet afrikansk historie og afrikanernes liv i Europa økte og museumsansatte tilbød etterhvert kurs og holdningsprogrammer⁷⁰ som oppsøkte skoler og lokalsamfunn.⁷¹ Museene ble kritisert for å rette seg mot den kulturelle eliten og ha en eurosentrisk holdning. De hadde omtrent bare hvite ansatte i staben sin, reflekterte hvite verdier, og ekskluderte de menneskene som ble representert i utstillingene fra planleggingsprosessen.⁷²

KONTROVERSER I USA

En stor kampanje ble ført mot The Whitney museum of american art i New York. En organisasjon kalt *The black emergency cultural coalition* krevde at museet økte prosentandelen kunstverk laget av fargede. I tillegg krevde de at museet revurderte hva slags kunstverk som ble kjøpt inn og utstilt, og hvem som hadde medlemskap i innkjøpskomiteer og museumsstab. Liknende kampanjer ble også ført mot MOMA (Museum of modern art i New York) i 1969. Museet åpnet det samme året utstillingen *Harlem on my mind*, som har blitt mye omtalt, både da og i senere tid.⁷³ Kunsthistoriker Andrew McClellan fremhever direktøren under denne perioden, Thomas Hoving, som en forkjemper for utstillinger som fremhevet samfunnsforskjeller og som hadde sosial relevans. Han rettet seg mot sine kolleger med ordene ”get involved and become far more relevant” og ”re-examine what we are, continually ask ourselves indispensable and relevant.”⁷⁴ McClellan fremhever Hoving og 1960-tallets kunstscene som motstandere av kritikernes argumenter om at det ble debattert raseproblemer og sosiale forskjeller der det ikke hørte hjemme: ”Instead of respite, Hoving

⁶⁹ McClellan, *The Art Museum*, 42.

⁷⁰ Såkalte ”outreach” programmer der man strekker seg ut for å hjelpe samfunn i nærheten av institusjonen.

⁷¹ Simpson, *Making representations*, 97.

⁷² Simpson, *Making representations*, 9.

⁷³ Simpson, *Making representations*, 9.

⁷⁴ Thomas Hoving sitert i McClellan, *The Art Museum*, 44.

offered a dose of social reality; in place of outright hope and celebration, he prompted reflection on social inequity, black-white relations, and an uncertain future.”⁷⁵

I kapittelet ”Ideals and mission”, diskuterer McClellan om sosial aktivisme hører hjemme i et kunstmuseum eller ikke og leder leseren gjennom det som egentlig kan sies å være en argumentasjon for ”den nye museologien” som McClellan er tilhenger av. Han snakker om nye museumsparadigmer som er ”people-centered and action oriented (...)”.⁷⁶ Her sikter han til Vergos antologi fra 1989, som ble nevnt tidligere. Vergo og museumsteoretikerne som senere valgte å følge samme perspektiv, var inspirert av kunstnere som fra begynnelsen av 60-tallet utviklet en kritikk mot institusjonell kontroll i museet og hevdet at alle representasjoner er politiske. De utfordret museene til å være mer inklusive, og henvende seg mot minoritetsgrupper.⁷⁷

Harlem on my Mind høstet ikke kun de gode kritikkene McClellan trekker frem. Utstillingen viste foto, lysbilder og videoer av Harlem, et nabolag primært bosatt av afro-amerikanere på Manhattan i New York. Utstillingen fikk sterk kritikk for å ikke ha noen fargede kunstnere representert og derfor representerte ”de hvites syn på Harlem”. Flere demonstrasjoner og vandalisme var en del av det sinnet som kom til uttrykk etter å ha sett denne utstillingen.⁷⁸ Opprøret vekket sterkt engasjement blant den afro-amerikanske befolkningen, og selv om kritikken mot museet var sterk fikk de fram et tema som lenge hadde vært undertrykt og oversett. De skapte debatt og satt rasisme og forutinntatthet mot rase på agendaen, noe som var et brudd med tidligere utstillingspraksis. Hendelsene rundt 1967-1971 ble et klimaks i en periode med mye sosial uro. Dette førte til at museumskuratorer i USA sakte begynte å forstå at behovene til minoritetsgruppene ikke ble møtt, og mindre, mer spesialiserte lokale museer begynte å oppstå. De revurderte museets tradisjonelle rolle og involverte seg i problematikker som var viktig for alle samfunnslag. Denne trenden fortsatte utover 1980-tallet i USA og involvering fra lokalgrupper ble mer vanlig, med det formål å representere flere perspektiver i utstillingene. USAs museumshistorie er ikke spesiell. Dette var en verdensomspennende bevegelse som skapte debatter i mange land, spesielt hos stormaktene som hadde hatt mye med slaveriet å gjøre eller hadde mange innvandrere fra afrikanske land.⁷⁹

⁷⁵ McClellan, *The Art Museum*, 44.

⁷⁶ McClellan, *The Art Museum*, 49.

⁷⁷ Marstine, ”Introduction”, 6.

⁷⁸ Simpson, *Making representations*, 10.

⁷⁹ Simpson, *Making representations*, 10,11.

Historikeren Phyllis Lefner har sammenlignet amerikanske og britiske maritime museer og deres fokus på det transatlantiske slaveriet. En ny sosial samvittighet utviklet seg ifølge Leffler, fordi flere jobbet for å fremme studier som omhandlet den prekoloniale afrikanske historien, og dermed gikk inn på temaer som hadde med slavehandelen å gjøre. Dette skjedde samtidig som *Civil Rights* bevegelsen oppstod i USA, noe som kan tyde på at ropene om de sosiale forskjellene til en viss grad ble hørt. Dette gjorde at en sterkere bevisstgjøring rundt minoriteter og rettferdighet ble dannet innen temaer som omhandlet rase.⁸⁰

HOLOCAUST MUSEET – EN FORLØPER

Den sosiale uroen og opprørene som utspant seg på 1960-tallet ble frontet av studenter, feministiske bevegelser og etniske minoriteter. Dette foregikk samtidig som den kalde krigen og diskusjonen rundt Tysklands skyld under andre verdenskrig, og de forbrytelsene som ble utøvet mot jøder og andre folkegrupper av naziregimet. Begrepet holocaust brukt for å beskrive nazismens program for å utrydde jøder, oppstod ikke før på 1970-tallet. Siden 1990-tallet har ordet holocaust også blitt brukt om andre grupper som ble forsøkt utryddet av nazistene. Harold Marcuse hevder i sin artikkel "Holocaust Memorials: The Emergence of a Genre" at bevisstheten om nazismens folkemord som et program, skilt fra andre grusomheter som utspant seg under andre verdenskrig, ikke utviklet seg før på 1960-tallet.⁸¹ Som utgangspunkt i den museologiske vendingen samme tiår kan man trekke paralleller til opphavet av flere forskjellige typer museer. Institusjoner som startet sin tidlige utvikling på dette tidspunktet var blant annet jødiske museer og holocaustmuseer. Skillet mellom de to er viktig å få fram, da holocaustmuseer representerer tradisjonen for museer som omhandler menneskers lidelser, også kalt "memorial museums",⁸² mens jødiske museer har større fokus på den jødiske kulturarven og fokuserer på å øke den generelle kunnskapen og verdsettelsen av jødisk kultur.⁸³ En annen forskjell blant disse museene er selve konsentrasjonsleirene eller krematorier som er gjort om til minnesmerker. Disse institusjonene har et annet mål enn

⁸⁰ Phyllis K. Leffler, "Maritime museums and transatlantic slavery: A study in british and american identity", *Journal of transatlantic studies* 4, nr. 1, 55-80 (2006), 58, <http://www.tandfonline.com/loi/rjts20>

⁸¹ Harold Marcuse, "Holocaust memorials; The emergence of a genre", *The american historical review* 115, nr.1, 53-89 (The University of Chicago Press: 2010), 53, 54, <http://www.jstor.org/stable/10.1086/ahr.115.1.53>

⁸² Paul Williams, *Memorial museums: The global rush to commemorate atrocities*, (Oxford: Berg, 2007), 8.

⁸³ Ruth R. Seldin, "American jewish museums: Trends and issues", *American jewish yearbook*, vol. 91, 71-117, (American Jewish Committee, AJC: 1991), 71, <http://www.policyarchive.org/handle/10207/bitstreams/17744.pdf>.

holocaustmuseene og er ikke opptatt av å samle, bevare og forske, men kun minnes ofre og reflektere over hendelsen.⁸⁴ Holocaustmuseet, som en del av studier om kollektivt minne og minneskultur, er et stort forskningsfelt som det ikke er hensiktsmessig å studere nærmere i min oppgave. Jeg ønsker allikevel å redegjøre for disse begrepene, i den grad de kan brukes som en knagg å henge holocaustmuseer og slaverirelaterte museer på, i forhold til genre.

Museolog Paul Williams, har i sin bok *Memorial Museums; The Global Rush to Commemorate Atrocities*, sett kritisk på det han kaller minnesmuseer. ”I use the term *memorial museum* to identify a specific kind of museum dedicated to a historic event commemorating mass suffering of some kind.”⁸⁵ Elementer han mener er felles for de minnesmuseene han omtaler, er at ofrene stort sett er sivile, noe som betyr at kvinner og barn ikke ble spart. De drepte hadde derfor ingen heroisk tilknytning til martyrdød. I hvert av tilfellene er overgripernes motiver eller drapene av slik karakter at hendelsene sitter dypt i den offentlige samvittigheten og skaper et dramatisk uttrykk i utstillingenes rekonstruksjoner og historiefortellinger i minnesmuseene. Problematiseringen rundt identitet, skyldighet og straff av overgripere, er i slike sammenhenger ofte kontinuerlige og forblir uløste.⁸⁶ Fellestrekkene kan også applikeres til slaveriutstillinger og da spesielt ISM i Liverpool. I tillegg til de karakteriserende punktene som gjelder ofrene, finnes det også et eget rom for å minnes i utstillingen, et slags alter, der man kan tenke på de som mistet livet som følge av slaveriets grusomheter.

Minnesmuseer er ifølge Williams en selvmotsigelse, ettersom det i utgangspunktet består av to forskjellige institusjoner. Det å minnes og hedre som er minnstedets plattform, og det å samle, bevare og formidle som er museets plattform. Det å minnes noen, blir sett på som en ærende gest, og burde ikke nødvendigvis problematiseres eller tolkes, mener Williams, noe museet har som hovedoppgave. Ved å slå disse to begrepene sammen foreslås det at man både tilsetter et moralsk rammeverk til historiefortellingen rundt grusomme historiske hendelser, i tillegg til mer dyptgående kontekstuelle forklaringer i forhold til det å minnes.⁸⁷ Når et museum går inn for å lære et folk om traumer og lidelse, samtidig som man minnes ofrene

⁸⁴ Greig Crysler og Abidin Kusno, ”Angels in the Temple: The aesthetic construction of citizenship at the United States holocaust memorial museum”, *Art Journal*, vol. 56, nr. 1, 52-64, (Vår, 2007), 55.

⁸⁵ Williams, *Memorial museums*, 8. Min kursivering.

⁸⁶ Williams, *Memorial museums*, 20.

⁸⁷ Williams, *Memory museums*, 8.

som er representert, beveger vi oss inn på forskningsfeltet som kalles *kollektivt minne*.⁸⁸ Her refereres det til hendelser som blir formet av den kollektive samvittigheten, hendelser som huskes selv etter at flere generasjoner har vokst opp.

ANGER I ETTERKRIGSTIDENS POLITIKK

”...creating memorials is not just about passively remembering, but about using the past to make a difference in the present.”⁸⁹ Skyld er et tema som er relevant både når det kommer til minnesmuseer, men også andre museer som tar for seg kriger, traumatiske hendelser eller undertrykkelse. Sosiolog Jeffrey Olick påstår at anger er vår tids emblem og tar for seg et begrep han kaller ”politics of regret” i boken med samme navn.⁹⁰ Ved å studere retorikken i etterkrigstidens politikk i Tyskland og hvordan den har forandret seg over tid, ser han på hvordan politikere har endret oppfatningen av andre verdenskrig og holocaust. Olick fokuserer spesielt på skyld og på hvordan skylden ble uttrykt av Vest-Tysklands ledere fra 1950 og frem til i dag. Politisk retorikk ser ikke ved første blick overførbart ut for utstillinger på museer. Allikevel kan denne retorikken bidra til å tegne bildet av en nasjonal prosess. Politikken uttrykker nasjonens offentlige holdninger og vil derfor speiles over på museenes agenda. I tillegg vil etterkrigstidens debatter og vanskeligheter med disse temaene kunne synliggjøre grunnen til at holocaustmuseer og etter hvert at andre minnesinstitusjoner som slaverimuseer, blomstret opp som de gjorde.

Fra 1940 og 1950-tallet led den føderale republikken Tyskland av en krise, både når det gjaldt moral og identitet knyttet til nazifortiden. Den tyske identiteten var sammenkoblet med naziregimet, og landet ble stilt ansvarlig for å starte andre verdenskrig og for hendelsene ledet av Hitler.⁹¹ De allierte stormaktene konfronterte Tyskland med de kriminelle handlingene som hadde skjedd under andre verdenskrig, ”gjenopplæringspropaganda” og Nürnbergrettsakene mot politiske og militære aktører under naziregimet. Denne første tiden etter krigen handlet i

⁸⁸ Sosiologen Maurice Halbwachs blir sett på som en av de første som skrev om *collective memory* innenfor minneforskningens diskurs. For mer informasjon om Halbwachs og kollektivt minne, se; Jeffrey K. Olick, *The politics of regret: On collective memory and historical responsibility*. (New York: Routledge, 2007), og Tom Benton, *Understanding heritage and memory*, (Manchester: Manchester university press, 2010).

⁸⁹ Alan Rice, *Creating memorials, building identities: The politics of memory in the black Atlantic*. (Liverpool: Liverpool university press, 2010), 77.

⁹⁰ Olick, *The politics of regret*, 14.

⁹¹ Olick, *The politics of regret*, 61.

stor grad om å ta fullstendig avstand fra sin fortid med nazistisk styre.⁹² Tysklands retorikk under 1950-tallet, skriver Olick, var preget av en politisk fremhevelse av at nazifortiden ikke lenger var noe Tyskland trengte å bekymre seg for. De unngikk på det sterkeste å uttrykke en kollektiv skyld.⁹³ I de tidlige årene etter krigen var de tyske lederne svært forsiktige når de uttalte seg om skyldspørsmålet. Skylden lå hos Hitler og hans underordnede og man unngikk å gå for dypt inn i personlig ansvar. Man fokuserte på at tyskere led like mye som andre.⁹⁴ Ved å se på de forskjellige markeringene av 8. Mai 1945, mener Olick man kan se forandringen i det han referer til som ”the german guilt genre”.⁹⁵ Han hevder de politiske lederne fra 1945 og til nåtid, har måttet forholde seg til markeringen på en eller annen måte og at retorikken rundt hvordan de omtaler markeringen viser Tysklands offisielle holdning til sin egen kollektive skyld.

Olick deler inn minnesmarkeringene av 8 mai 1945 i forskjellige momenter, fra å ta avstand fra nazifortiden på 1950-tallet, til å snakke om frigjøring fra sin egen fortid på 1960-tallet.⁹⁶ ”German guilt was certainly harder to discuss in the 1950s that, for instance, German suffering, which did not raise the same kinds of moral problems for ordinary Germans.”⁹⁷ Tyskland gikk i disse tidlige etterkrigsårene gjennom tunge økonomiske tider. De mente at de også hadde lidd under selve krigen og tilstandene etter krigen var nokså ille for det tyske samfunnet. På denne måten ble det vanskelig å se på seg selv som en overgriper da de også følte seg utnyttet av naziregimet.

På 1970-tallet hadde den føderale republikken kommet gjennom en periode som var fokusert på tysk lidelse, avstand fra kollektiv skyld og et fokus på bedre økonomiske tider. Den nye generasjonen krevde en revitalisering av statens politiske identitet og fremmet en ny tolkning av 8 mai.⁹⁸ De nye lederne på denne tiden mintes markeringen direkte og offisielt for første gang (tidligere hadde den ofte blitt markert i en annen kontekst). Ofrene som ble referert til på denne tiden, ble omtalt i en generell vending der både tyske og jødiske ofre var likestilte. Man hadde altså gått fra å fokusere på tysk lidelse, til en generell lidelse der alle var ofre av krigen.

⁹² Olick, *The politics of regret*, 43.

⁹³ Olick, *The politics of regret*, 45,46.

⁹⁴ Olick, *The politics of regret*, 49.

⁹⁵ Olick, *The politics of regret*, 60.

⁹⁶ Berlin muren ble satt opp i 1961, samtidig som økonomien i landet fikk en stor nedgang. Olick, *The politics of regret*, 65.

⁹⁷ Olick, *The politics of regret*, 66.

⁹⁸ Olick, *The politics of regret*, 65, 66.

Denne utviklingen endret karakter enda en gang på 1980-tallet da man fokuserte på en normalisering. Tyske ledere gikk mot en symbolsk rehabilitering av tysk identitet og historie ved å kreve en uttalt tilgivelse fra de vestlige stormaktene når det gjaldt Tysklands nazistiske fortid, og krigens handlinger.⁹⁹

Retorikken på 1980-tallet handlet om å ta ansvar, men samtidig tømme det for politisk innhold. Slik ble holocaust omtalt som en menneskelig tragedie, heller enn en tysk eller jødisk. I 1995, 50 år etter krigen og slutten på den kalde krigen, hadde konteksten radikalt endret tysk identitet. Minnesmarkeringen var svært lite problematisk i forhold til markeringen i 1985, kjent som Bitburg affæren¹⁰⁰ – en periode der Vest-Tyskland endte opp i en internasjonal kontrovers, hva gjaldt deres moralske holdning til andre verdenskrig.¹⁰¹ En ny retorikk ble fremmet under markeringen i 1995 som omhandlet det nye Tyskland. Dette var en ny profil, med en mer ritualisert minnesmarkering.¹⁰² Et av slagordene i 1990 var ”bringing together what belongs together”,¹⁰³ og var en del av den nye retorikken som omtalte gjenforeningen av øst og vest.¹⁰⁴

Det å se på denne politiske retorikken og de politiske ledernes forhold til skyld, gjør at vi kan trekke flere konklusjoner til hvordan det tyske og det internasjonale samfunnet forholdt seg til krigen og til skyldspørsmålet. Dette gjenspeiles i fremveksten av minnesmerker, minnesteder og holocaustmuseer som oppstod i kjølvannet av denne prosessen. Med andre ord, kan man spore en viss sammenheng mellom det å ta på seg skyld og fremveksten av holocaustmuseene både i Tyskland og i resten av Europa. Samtidig som Tyskland fikk en større distanse mellom handlingen og skylden i forhold til tid, ble antagelig holocaust lettere å behandle både politisk og i museologisk praksis. Ett vesentlig poeng er at det er nasjonal skyld det er snakk om i denne sammenhengen og ikke personlig skyld, selv om dette antagelig også var en viktig del av det tyske folks holdninger i etterkrigstiden. Et internasjonalt nettverk av holocaustmuseer har vokst kraftig de siste 15 årene. I USA åpnet det første museet fullstendig dedikert til

⁹⁹ Olick, *The politics of regret*, 71.

¹⁰⁰ Ronald Reagan besøkte Bitburg og Bergen-Belsen, et besøk som ble sterkt kritisert av amerikanerne. Grunnen til dette skal ha vært de mange SS-soldatene som mest sannsynlig lå begravet sammen med uskyldige ofre. Store debatter ble utløst av dette besøket, som ble gjennomført. Olick, *The politics of regret*, 72.

¹⁰¹ Olick, *The politics of regret*, 57.

¹⁰² Olick, *The politics of regret*, 81.

¹⁰³ Susan A. Crane, ”Memory, distortion, and history in the museum”, i ”Producing the past: Making histories inside and outside the academy”, Temanummer 36. *History and theory*, nr. 4, 44-63 (1997), 325, <http://www.jstor.org/stable/2505574>

¹⁰⁴ Tyskland ble slått sammen igjen 3 oktober 1990 etter å ha vært separert siden 1949. Denne hendelsen er også sterkt sammenkoblet med fallet av Berlinmuren.

holocaust i West Bloomfield Township, Michigan i 1981. Etter det har nesten hver eneste storby i USA åpnet en liknende institusjon.¹⁰⁵

Crysler og Kusno mener at utviklingen av holocaustmuseer kan kobles til det voksende fokuset på identitetspolitikk i USA de siste 30 årene:

Migrants to the U.S. from non-European countries, together with women, gays, lesbians, blacks, and Jews, have challenged the exclusivity of cultural norms that are largely defined by, and representative of, a white Euro-American heterosexual male consciousness. The emergence, particularly at the level of the university, the art gallery, and the museum, of a politics of cultural difference has helped to create the epistemological, aesthetic, and pedagogical space for representations of histories that have been silenced or ignored by the dominant culture. In this respect, the Holocaust Memorial Museum and other institutions like it can be viewed as part of a rapidly expanding field of national identity centers.¹⁰⁶

LIKHETSTEGN OG SYMBOLSKE FREMSTILLINGER

Når det gjelder design og utseende ved museene kan man ofte spore en trend, der flere utstillinger har samme likhetstrekk. Holocaustmuseene har for eksempel ofte en rekonstruksjon av en konsentrasjonsleir og andre scener fra masseutryddelsen. Det finnes som regel objekter funnet i konsentrasjonsleirer, utstilt i kombinasjon med vitneforklaringer. Museet forsøker, ifølge Chrysler og Kusno, å reprodusere hendelser på en måte som får den besøkende til å identifisere seg både med "vitnet" og med "offeret", som en forberedelse til å entre bygningens minneste og delta i det å minnes de døde.¹⁰⁷ Det er også vanlig å fremstille torturinstrumenter, våpen og foto eller malerier av degresjon og tortur. Et annet element som har vist seg i flere holocaustmuseer er symbolsk bruk av objekter, som en metafor på ofrene som nå er forsvunnet. Eksempler på dette kan være hauger med sko, briller, tannbørster eller andre personlige objekter. "Given the public sensitivities to representations of World War II, museum exhibits about this period carry an extraordinary burden of responsibility."¹⁰⁸ Arrene

¹⁰⁵ Chrysler og Kusno, "Angels in the temple", 52.

¹⁰⁶ Chrysler og Kusno, "Angels in the temple", 54.

¹⁰⁷ Chrysler og Kusno, "Angels in the temple", 56.

¹⁰⁸ Crane, "Memory, distortion, and history", 328.

som oppstod etter andre verdenskrig hos mennesker over store deler av Europa og USA, finnes fortsatt i dagens samfunn.

Utstillinger som tar for seg slike vanskelige historier balanserer mellom det å minnes ofrene, det å ta på seg skyld og det å lære bort, slik at det aldri skjer igjen. Representasjonene i slike utstillinger blir derfor ekstra utsatt for kritikk ettersom hvert minne er personlig hos den enkelte publikumer. Allikevel er slike museer blitt svært populære den senere tid, og det er nok noe av denne tankegangen Olick refererer til når han skriver at ”anger er vår tids emblem.” Hva det betyr for generasjonene som ikke har vært involvert i selve hendelsen å ta på seg skyld, hva det betyr for etterkommerne av ofrene og hva det betyr for en nasjon når lederne av et land går ut med offentlige unnskyldninger er vanskelig å kartlegge. Imidlertid må museene vurdere utstillingenes perspektiv utfra slike baktepper og trosse kontroversene bak de vanskelige historiene. Det er i kjølvannet av urolighetene og problematikken hittil diskutert, 1990-tallet trekker sin museologiske praksis fra.

INSTALLASJON PÅ MUSEET

Institusjonskritikken på 1990-tallet ble blant annet ledet av kunstnere som Christian Boltanski, Hans Haacke og Fred Wilson. Dette er en trend som glir over i utstilling som installasjon, innenfor institusjoner som museer og fokuserer på refleksive vendinger.¹⁰⁹ Et godt eksempel på postmoderne kritikk er Fred Wilsons *Mining the museum*, en utstilling ved Maryland historical society i Baltimore som åpnet i 1992. Her jobbet Wilson som ”artist in residence” og gjorde dypdykk i deres omfattende samling. Resultatet av dette ble en utstilling som kritiserte museets koloniale forhistorie ved å gjøre uvanlige sidestillinger med ironiske vendinger. I *Exhibiting Slavery*, hevder litteraturteoretikeren Vivian Nun Halloran at Fred Wilson er en av flere som fremhever fraværet av debatten rundt rasisme i permanente utstillinger både av kunst, kultur og historiske museer. Hun trekker fram deres bruk av overraskende sidestillinger, narrative virkemidler og selvrefleksive vendinger som et verktøy i kurateringen og kaller det et typisk postmodernistisk trekk. Halloran skriver: ”Both contemporary museology and postmodernist narrative theory reject all-encompassing grand

¹⁰⁹ Macdonald og Basu, ”Introduction”, 4.

narratives in favor of inclusive (re)presentations of multiple voices from different subject positions and experiences.”¹¹⁰

I England viste Geffrye museum i London i 1990 en temporær utstilling kalt *Putting on the style- Setting up a home in the 1950s*, som beskrev den rasismen fargede immigranter opplevde når de prøvde å skaffe seg hus på 1950-tallet. Utstillingen var laget på bakgrunn av Geffrye museums *Black History Project*, som ble ledet av to fargede historikere. Prosjektet resulterte i en rapport der de fokuserte på fargedes bidrag til engelsk historie og kom med forslag til hvordan museet kunne benytte seg av denne informasjonen i utstillinger. Etter dette har museet fortsatt med å stille ut deler av utstillingen og utvikle samarbeidsprosjekter med flerkulturelle samfunn i lokalsamfunnet.¹¹¹ Museolog Moira G. Simpson understreker i boken *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, ansvaret til de byene som var mest involvert i den transatlantiske slavehandelen har. Ikke bare i Storbritannia, men også storbyer rundt om i Vest-Europa: ”It is an area in which the histories of blacks and whites are inextricably bound, yet it is an issue which is only infrequently focused upon in museum exhibitions or heritage sites.”¹¹² Det har vært diskusjoner om hvorvidt temaet bør fremheves og utforskes, eller om man heller burde fokusere på prestasjoner blant fargede og dagsaktuelle problemstillinger.

SLAVERI PÅ UTSTILLINGSAGENDAEN

Holocaustmuseene kan i forhold til utstillingsteknikk på mange måter settes i sammenheng med det Alan Rice omtaler som ”det afrikanske holocaust”, altså traumene rundt den transatlantiske slavehandelen. Han har sett nærmere på teoriene rundt minner og minnesmerker i boken *Creating memorials, building identities*, og tar for seg problematikken med hvordan traumatiske historier blir minnet eller husket.¹¹³

Utstillinger som omtaler den transatlantiske slavehandelen har en tradisjon for å tilhøre maritime museer. ”Maritime museums exist, after all, to demonstrate the ways in which waterways have been harnessed to human needs and have enriched the fortunes of a region or

¹¹⁰ Vivian Nun Halloran, *Exhibiting Slavery: The caribbean postmodern novel as museum*, (Charlottesville: University of Virginia press: 2009), 8.

¹¹¹ Simpson, *Making representations*, 16,17.

¹¹² Simpson, *Making representations*, 17.

¹¹³ Rice, *Creating Memorials*, 1.

a country.”¹¹⁴ Dette er tilfellet i store havnebyer i Europa, samtidig som slavefortene i Afrika også ofte er plassert langs havfronten. De maritime museene kan derfor sies å være de som har introdusert slaveritematikken i museumsutstillinger, samtidig som de blir sett på som undertrykkere på grunn av den lange tradisjonen de har for glorifisering av skipsfarten. Utstillingene havner på grunn av flere slike kontroverser i en problematisk mellomposisjon. Ikke bare skal man skape en presentasjon som engasjerer, provoserer og lærer publikumet om slaveriet, men man skal også gjøre det med et svært kontroversielt tema, som har lite gjenstander å ta av. Slaverirelaterte effekter fra avskaffelseskampanjer, lenker, redskaper fra plantasjoner og andre objekter med direkte tilknytning til slavenes liv, hadde svært liten innsamlingsverdi fram til de senere tiår. Problematikken med hva man stiller ut i en slik utstilling blir derfor viktig.

Leffler diskuterer hvordan maritime utstillinger som omhandler slaveri kan sees på som et medium for å utforske likhetene og ulikhetene ved formingen av nasjonal identitet i Storbritannia og USA.¹¹⁵ Et av de første museene som tok for seg temaet i en utstilling var Wilberforce House Museum i Hull som åpnet i 1983. Her var utstillingen i første etasje delt inn i to seksjoner; *The slave trade* og *Wilberforce and abolition*. Museet fungerte i dette tilfellet både som et minneste for William Wilberforce¹¹⁶ og som lokalhistorie med fokus på slaveri og avskaffelse. Simpson hevder at det å fremme hvite abolisjonsforkjempere som helter og afrikanske slaver som hjelpeløse ofre, er altfor lett. Utstillingene burde ikke undervurdere afrikanernes egen kamp mot slaveriet. London, Bristol og Liverpool er de byene som tjente mest på slaveriet og har størst ansvar når det kommer til handelen i seg selv. Heller ikke disse byene har vært særlig fremtredende i å representere historien rundt slaveriet. Dette på tross av at flere av de store museene har samlinger som egenhendig stammer fra familier som tjente mye på slavehandelen.

Gjennom en rapport ledet av Lord Gifford og Liverpool city council, skulle et utvalg ta for seg bekymringer som ble fremmet av medlemmer i det flerkulturelle nærsamfunnet. Den het *Loosen the shackles* og kritiserte Maritime museum, der Liverpools rolle i slavehandelen var svært marginalisert. Et forslag til en midlertidig utstilling som fokuserte på fargedes historie i Liverpool opp gjennom århundrene ble til slutt realisert, etter å ha samarbeidet med et utvalg

¹¹⁴ Leffler, "Maritime museums and transatlantic slavery", 60.

¹¹⁵ Leffler, "Maritime museums and transatlantic slavery", 56.

¹¹⁶ Rice, *Creating memorials*, 56.

fra lokalsamfunnet. *Staying Power – Black Presence in Liverpool* åpnet i 1991 og dokumenterte rundt 300 år med historie. Slaveriet og avskaffelsen av det stod i sentrum under utstillingen og gruppen var spesielt opptatt av å vise hvite besøkende den ”ekte svarte opplevelsen” og å vise den flerkulturelle betrakterens historiske posisjon opp gjennom årene.¹¹⁷ Etter dette har nasjonalmuseene og galleriene ved Merseyside opprettholdt kontakten med de lokale samfunnsgruppene og jobbet sammen med dem under flere prosjekter.

Utstillingen *Transatlantic slavery: Against Human Dignity* var en av de første permanente galleriene som tok for seg slaverihistorie og åpnet i kjelleren på Merseyside maritime museum i Liverpool, 25. oktober i 1994. Denne omfattende utstillingen var ment som en korreksjon til åpningsgalleriet i museet i 1987, som omfattet havnens historie.¹¹⁸ Liverpool, som en av de største havnene i handelen med slaver, hadde liten omtale av slaveriet, og de ansatte ved museet ville gjøre opp for dette. Tony Tibbles som da var kurator i maritim historie ved Merseyside maritime museum, ble prosjektleder for galleriet for transatlantisk slaveri, som i utgangspunktet var ment å være en temporær utstilling.¹¹⁹

Arbeidet mot utstillingen startet i 1991 og var preget av tett samarbeid med flere organisasjoner som jobbet for fargedes rettigheter, inkludert flere akademikere fra relevante disipliner. Teksten ble skrevet av intet mindre enn 11 gjestekuratorer som alle var profesjonelle museumsansatte ved institusjoner i Storbritannia, USA, Barbados og Nigeria. I 1992 ble det foreløpige prosjektet sendt ut til flere organisasjoner i nærsamfunnet, slik at afrikanske innvandrergupper kunne ytre sine meninger rundt prosjektet. Når utstillingen åpnet inneholdt den rekonstruksjon av et slaveskip, dioramaer, objekter, tekst, lydopptak, video og datateknologi.¹²⁰ Den viste seg å være så populær og kraftfull at den ble permanent. Denne måten å planlegge en utstilling på var svært tidkrevende og stod i stor kontrast til Merseyside maritime museums opprinnelige mål under oppstarten på 1970-tallet da det var større fokus på heroisme, ”splendid collections and proud history”.¹²¹

Leffler beskriver utstillingspraksisen ved slaverigalleriet fra 1994 som en utstilling som skygget litt unna de største kontroversene. De ville ikke skremme barn og de ville ikke

¹¹⁷ Simpson, *Making representations*, 18,19.

¹¹⁸ Leffler, ”Maritime museums and transatlantic slavery”, 56.

¹¹⁹ Leffler, ”Maritime museums and transatlantic slavery”, 56.

¹²⁰ Simpson, *Making representations*, 20.

¹²¹ Leffler, ”Maritime museums and transatlantic slavery”, 58.

sensasjonalisere. De ville heller ikke risikere emosjonell skade overfor de besøkende. Det fantes noen atmosfæriske lyder i bakgrunnen som forestilte et rullende skip til havs, samtidig som det ble det vist sammenlenkede mennesker på en prosjekterende skjerm i en halvdel av et rekonstruert slaveskip. Leffler argumenterer for at 1994-utstillingen genererte følelseladete responser. Hun mener den estetiske tilnærmingen effektivt fremhevet den emosjonelle reaksjonen hos publikum.¹²²

200-ÅRS JUBILEUM

Markeringen i Storbritannia, 200 år siden loven om avskaffelsen av slaveriet trådte i kraft, stod i sterk kontrast til tidligere markeringer og dekingen i 2007 var annerledes enn det man hadde sett tidligere.¹²³ Det økende fokuset på rasisme og likestilling som ble diskutert tidligere i kapitlet, hadde til slutt satt temaet slaveri på agendaen og skapt engasjement i befolkningen. Ikke bare året 2007 ble viktig for markeringen, men også ”oppvarmingen” som startet i 2006. De største tv-kanalene sendte dramaserier, dokumentarer og debatter som omhandlet slaveriet. Samt moderne former for slaveri som bl.a. plantasjearbeid, tvungent husarbeid, prostitusjonsmarkedet og tekstilindustrien i alle verdens hjørner. Det ble arrangert forelesninger, essays ble gitt ut og skoleprogrammer ble arrangert. Ifølge Alan Rice var det dette som hevet minnesmerkingen om slaveriet fra en historisk hendelse til noe dagsaktuelt.¹²⁴ Museene var svært aktive under jubileumsåret og hadde flere temporære utstillinger. En av disse utstillingene var Alan Rice selv gjestekurator for og ble kalt *Trade and empire: Remembering slavery*, ved Withworth art gallery i Manchester. Flere av kunstutstillingene¹²⁵ var inspirert av det Fred Wilson introduserte som postmoderne institusjonskritikk på 90-tallet og benyttet seg av uvanlige sidestillinger av gjenstander, blandinger av objekter funnet i den eksisterende samlingen og nye perspektiver rundt slaveriet.¹²⁶ Andre utstillinger ved forskjellige maritime museer og kulturhistoriske institusjoner valgte en mer historisk forankret vinkling, men med en videreføring til dagsaktuelle slaveriformer: *The british slave*

¹²² Leffler, ”Maritime museums and transatlantic slavery”, 69.

¹²³ Rice, *Creating memorials*, 55.

¹²⁴ Rice, *Creating memorials*, 56.

¹²⁵ Utstillingen på Victoria and Alberts het ”Uncomfortable Truths: the shadow of slave trade on contemporary art”, og utstillingen på National Portraits Gallery het ”Portraits, people and abolition.”. Begge er skrevet om i Beth Kowalski Wallace, ”History at large; Uncomfortable commemorations”, *History workshop journal*, nr. 68, 223- 233, (Oxford university press, 2008), <http://hwj.oxfordjournals.org/content/68/1/223.abstract> (oppsøkt 29. April, 2011).

¹²⁶ Rice, *Creating memorials*, 57.

trade: Abolition, parliament and people ved Westminster hall i London, *Equiano: An exhibition of an extraordinary life* ved Birmingham museum and art gallery, Wilberforce museum i Hull som omorganiserte sin allerede eksisterende slaveriutstilling, *Atlantic worlds* ved National maritime museum i Greenwich og *Breaking the Chains* ved Commonwealth museum.¹²⁷

Slaverihistorien er fortsatt et svært sensitivt tema i USA. Maritime museer har vært nølende til å ha permanente utstillinger om emnet, og flere som har prøvd har ofte rammet den grusomme historien inn i positiv nasjonalsymbolisme om frihet, som hedrer Amerika.¹²⁸

USA har per i dag flere utstillinger som viser deler av slaverihistorien og flere minnesmerker, monumenter og forskjellige frihetsrelaterte prosjekter. Allikevel finnes det ikke per dags dato et permanent museum som tar for seg hele slaverihistorien.¹²⁹ I Storbritannia derimot åpnet ISM som det første permanente museet dedikert til det transatlantiske slaverihistorien. Leffler hevder det er en stor forskjell mellom maritime museer med slaveriutstillinger i USA og i Storbritannia. Den førstnevnte fokuserer på de økonomiske sidene av slavehandelen, som en faktor som skapte Amerika (økonomisk vinning eurosentrisk syn, passive ofre), mens Storbritannia fokuserer mer på det moralske og den menneskelige lidelsen (Verdighet – fokus på afrikansk kultur, innfødte som slavehandlere).¹³⁰ Differensieringen mellom utstillinger i Storbritannia og USA er ikke nødvendigvis så stor som Leffler tilsier, men hennes analyse peker allikevel på en nasjonal forskjell når det gjelder holdningen til slaverihistorien og hvordan denne burde fremstilles.

1900-tallets store behov for å samle inn gjenstander har forandret seg i løpet av de siste 100 år. Premissene for hvordan man samler inn, hva man samler og hvordan det stilles ut er annerledes, og det stilles høyere krav til museenes formidling av objektene. Simpson bekrefter at de etnografiske samlingene de siste tiårene har fortsatt å vokse, men mye saktere enn i kolonitiden. Fokuset de siste årene har vært på å bevare kulturell arv og gjenoppbygge kunstneriske metoder og tradisjoner som nesten ble utryddet under påvirkningen fra kolonitiden. Det samme gjelder innfødte grupper i USA, Australia og Canada, der regjeringen aktivt prøvde å utrydde tradisjonelle språk, religiøse praksiser, klestradisjoner og andre

¹²⁷ Rice, *Creating memorials*, 56.

¹²⁸ The national underground railroad freedom center, Leffler, "Maritime museums and transatlantic slavery", 60.

¹²⁹ Susan Sontag, å betrakte andres lidelse, overs. Agnete Øye (Oslo: Pax forlag, 2004), 78.

¹³⁰ Leffler, "Maritime Museums and Transatlantic slavery", 60,61.

uttrykk for kulturelle uttrykk, gjennom lovgivning.¹³¹ Ifølge Simpson så har museene de siste tiårene har vært mer opptatt av sosiale problemer i samfunnet og kontroversielle utstillinger. Utfordringen museene får når de velger å gå den kontroversielle veien, er at mange museumsbesøkene kan bli opprørte eller misforstå, og museet kan komme i en posisjon der budskapet ikke kommer klart nok frem. Hun mener dette er noe som må til for å skape en ny museologi som både tar hensyn til de besøkende og de som faktisk blir representert i utstillingen.¹³²

The traditional role of the museum must change, if it is to adapt to the needs of contemporary society, from that of an institution primarily concerned with artefacts and specimens to one which focuses upon people as creators and users of the artefacts in their collections.¹³³

Museet skal ifølge Simpson åpne for diskusjon og ettertanke. Hvis utstillingen i seg selv blir dårlig mottatt, eller skaper misnøye blant enkelte samfunnsgrupper, er dette kanskje bare en del av en større diskusjon som har kommet på banen nettopp fordi utstillingen brakte temaet frem i lyset.

UTFORDRINGER MED REPRESENTASJONEN

Utstillinger som tar for seg den transatlantiske slavehandelen har flere utfordringer som er viktige for representasjonen og det montrene viser fram. Det store antallet objekter som ble innsamlet fra forskjellige stammer under kampen om koloniene i Afrika og Karibia, eller gjenstander som ble laget på bakgrunn av rikdommen som oppstod under slavehandelen, er ofte de største kildene til utstillingsmateriale i slaveriutstillinger. Utfordringen er derfor å stille de ut på en slik måte at de blir satt inn i en annen kontekst enn den direkte linken til koloniserende utstillingsmetoder. Man må jobbe for å snu det faktum at tidligere innsamlingskriterier var annerledes og mange av objektene ble stjålet fra en gruppe mennesker som ikke fikk noe eierskap overfor hvordan de ble stilt ut i senere tid. Selv om de ikke ble sett på som stjålet eller stilt ut i feil kontekst på den tiden, ser vi i dag på det som gjenstander med tilsmusset historie, der velstanden som kjøpte dem eller menneskene som tok dem med til Europa forandret deres opprinnelige kontekst. Museets ansvar ligger i å forandre

¹³¹ Simpson, *Making representations*, 248.

¹³² Simpson, *Making representations*, 261.

¹³³ Simpson, *Making representations*, 265.

konteksten til objektet som blir stilt ut.¹³⁴ En annen utfordring er mangel på gjenstander fra slavenes dagligliv, ettersom de ble fratatt alle rettigheter og alle eiendeler de hadde. Objekter slaveene tilegnet seg over tid i fangenskap hadde heller ingen innsamlingsverdi for museene på den tiden.

Sentralt i diskusjonen om hvordan slaverihistorien burde fremstilles, står argumentet om at dagens museologi vil gå vekk fra skyldspørsmål i sine utstillinger. Halloran spør seg i sin innledning til *Exhibiting Slavery* om det å stille ut artefakter og kunstverk relatert til slaveri kan bidra til en forsoning spredt utover hele samfunnet kontra det å forsterke impulsen til å fordele skyld.¹³⁵ Skyldspørsmålet kan være en utfordring. De fleste museumsstaber består fortsatt av mange hvite europeere. Siden slavehandelen var basert på et svært komplekst forhold mellom hvit og fargede, der de hvite hadde svært stor skyld for grusomme handlinger, gjør dette det vanskelig for museumsansatte å ikke formidle et snev av skyld. For å løse denne problemstillingen benytter de fleste seg av fokusgrupper fra lokalmiljøet og akademikere på feltet, for å representere flere perspektiver. På samme tid kan det å gjøre denne type utstilling til et minnesmuseum, ofte bli sett på som en god løsning. På den måter hedrer man ofrene, samtidig som man har et undervisningsprogram.

Fra 90-tallet og frem til i dag, har man eksempler på flere utstillinger som har prøvd seg på ironiske vendinger og refleksive holdninger, men som har feilet helt i publikums øyne. Misforståelser kan lett oppstå i slike utstillinger hvis budskapet man sender ut ikke er klart nok. Skillet mellom rasisme og oppgjøret med den, kan oppfattes som svært tynt. Viktige poenger som er kommet frem gjennom forskningen de siste årene, er afrikanernes medvirkning i avskaffelsen av slaveriet. Tidligere fokuserte man i større grad på de hvites rolle (som for eksempel William Wilberforce i Storbritannia). Nå har man funnet mer ut om afrikanernes kamp for sin egen frigjøring. Dette har vært utgangspunktet for et annet vesentlig moment. Menneskene som ble fanget og solgt som slaver var ikke kun passive. Tidligere har den hvite europeer blitt fremstilt som den totale hersker over en knelende afrikaner uten håp (som på avskaffelsesmemorialia). I dag fokuserer man på måter afrikanerne gjorde opprør på i det daglige liv, både gjennom større opprør på skipene over Atlanterhavet, men også gjennom mindre opprør som det å jobbe langsommere på plantasjonen eller spille syk for å ødelegge for plantasjeeierne.

¹³⁴ Rice, *Creating memorials*, 66.

¹³⁵ Halloran, *Exhibiting slavery*, 14.

Halloran sammenligner museumsutstillinger med romanen og argumenterer for at det postmoderne narrativ åpner opp for videre ettertanke og diskusjon. ”Leseren” oppfordres i begge tilfeller til å delta aktivt i den narrative prosessen. Dette med å involvere betrakteren blir viktig nettopp for at man som besøker skal kunne tolke det man ser og involvere seg i den historien som museet forteller. Samtidig virker det viktig for slaverimuseene å spille på følelser, kanskje fordi det er den beste måten å engasjere på. Halloran mener mange av disse museene tar i bruk flere forskjellige virkemidler for å skape en emosjonell utstilling som ikke legger skjul på den brutale behandlingen av andre mennesker.¹³⁶ Man vil sjokkere, noe som kan være alternativet til å fordele skyld. Moira G. Simpson argumenterer for en skiftning innen museumsrepresentasjoner i dagens museumslandskap, både innen forholdet mellom dominerende vestlige kulturer og innfødte minoritetskulturer som har blitt undertrykt i lang tid. Hun mener det har skjedd en vending i tankegangen til profesjonelle museumsansatte, som innebærer annerkjennelsen av at museene ikke har tatt nok hensyn til flerkulturelle samfunn. Videre, skriver Simpson, må det skje en drastisk forandring i museumspraksisen for å møte deres behov.¹³⁷ Slaveritematikken i utstillinger har på mange måter sprunget ut fra tidligere erfaringer med utstillinger som omfatter andre verdenskrig og traumer rundt holocaust. Halloran mener dette er en balanse mellom ”healing og memory”, i forhold til at man fokuserer både på å lære sine besøkende om fortiden, samtidig som man ærer ofre og undertrykkelsen de har blitt utsatt for.¹³⁸

¹³⁶ Halloran, *Exhibiting slavery*, 10.

¹³⁷ Simpson, *Making representations*, 1.

¹³⁸ Halloran, *Exhibiting Slavery*, 9.

3. ANALYSE AV UTSTILLING

Solen glitrer langs vannoverflaten på havnen Albert dock, Merseyside i Liverpool. Jeg nærmer meg inngangen til International slavery museum mens de restaurerte viktorianske lagerhusene bygget i rød murstein sprer seg ut over havnen, og vitner om Liverpools fremtredende rolle i Englands skipshistorie.¹³⁹ Havnen er i dag et kulturelt samlingspunkt for Liverpool og barnefamilier rusler rundt, inn og ut av museer. Skoleklasser synger Beatles sin kjente sang "Yellow Submarine" godt plassert i en gul båt i havnebassenget. Det er vanskelig å forestille seg at havnen på 1700-tallet var et travelt handelssentrum, som stod for mer enn 40% av verdens slavehandel.¹⁴⁰ Det er også vanskelig å fatte i hvilken grad dagens Liverpool er rotfestet i nettopp utviklingen fra det 18. århundre. Havnen vokste kraftig under den transatlantiske slavehandelen og gikk raskt fra å være fiskehavn til å bli en av de største handelssentrene i verden, basert på handel av slaver og slaveprodusert bomull. Med Fryers ord svevende i tankene tar jeg innover meg konteksten rundt museet jeg skal se og analysere: "...the slave trade was 'the pride of Liverpool', for it flooded the town with wealth."¹⁴¹

Analysen som helhet vil deles inn i to hoveddeler, der den første delen er et inngående studie av utstillingen. Måten den blir gått gjennom, beskrevet og tolket på, tilsvarer den metodiske tilnærmingen til analysen. Her vil jeg observere, assosiere, tolke, beskrive og føle på de forskjellige aspektene ved fremstillingene som påvirker meg som betrakter. Hvordan har utstillingen løst oppgaven med å stille ut slaveri som tema? Med utgangspunkt i museologiske diskurser om representasjon og kommunikasjon med betrakteren, vil dette bli studert nærmere under turen gjennom utstillingen. For å gjennomføre dette vil Mieke Bals verktøy bli tatt i bruk for å se på effekten av objektenes sidestillinger og fremstillingene i sin helhet. Hvordan påvirker det jeg ser meg som betrakter? Fokuset ligger på enkelte fremtredende sider ved utstillingen, men analysen vil også trekke inn forskjellige teoretikere for å sette museets praksis inn i en faglig kontekst.

¹³⁹ Slik havnen står i dag er den et resultat av en omfattende restaurering på 1980-tallet. Havnen åpnet første gang i 1846, men var så godt som stengt fra 1920-tallet, på grunn av plassmangel etter at damskip ble vanlig å bruke. Forfaller var stort fram til restaureringen startet. Hele havnen med bygninger er fredet i dag. For mer informasjon se : Albert Dock Liverpool. *Regenerating the Albert dock*. <http://www.albertdock.com/regenerating-the-albert-dock/> (oppsøkt 21.03.2012).

¹⁴⁰ International Slavery Museum, *Transatlantic slavery*, 5.

¹⁴¹ Fryer, *Staying power*, 33.



Ill. 1: Albert dock, Merseyside, Liverpool. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 2: International slavery museum. Inngangsskilt.
Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Bal bruker film som en av metaforene for å analysere museumsutstillinger, og den andre delen av analysen vil derfor gå nærmere inn på de elementer som fremhever denne metaforen. Sammenligningen vil bygge videre på den første delen og se på utstillingen i en mer overordnet form. Utstillingens virkemidler, hvordan disse er tatt i bruk for å lede den besøkende og generelle likhetstrekk til filmen som metafor, vil få utstillingens meta-perspektiv frem i lyset. Her vil persepsjon, følelser, dramatik, filmatiske virkemidler som lyd, lys og sansning bli analysert i forhold til den helhetlige virkningen de skaper. Hva dette gjør med den besøkende, hvordan opplevelsen av det man ser utfolder seg og hva museet oppnår, er spørsmål som vil belyses. For å kunne arbeide med begge delene av analysen, er nødvendig med en begrepsavklaring.

MIEKE BALS METAFORER.

En av hovedelementene ved Bals teori ligger i begrepet "sidestilling". Hun mener at det å sidestille en ting ved siden av en annen, produserer et tidsbestemt forhold mellom to parter som beveger seg fra det første objektet til det andre.¹⁴² Bal bruker et antall metaforer som verktøy for å forstå effekten av det som oppstår mellom disse sidestillingene. Konseptene nevnt under, vil bli brukt som metaforer i den første delen av analysen. En av hovedmetaforene ved Bals teori er narrativ, eller det man kan beskrive som fortelling.¹⁴³ I *Double Exposures* skriver hun at objektet i en utstilling er der for å tillegge den substans. En utstilling er en type fremvisning av flere forskjellige elementer og jeg vil derfor i denne sammenheng omtale det som "fremstilling". Objektet blir satt innenfor en ramme som gjør at meningen bak komposisjonen eller fremstillingen tydeliggjøres. Mottakeren av betydningen er den besøkende og betrakteren er leseren.¹⁴⁴ Altså mener Bal at utstilleren/kuratoren er en førsteperson narrativ som forteller andrepersonen (besøkeren), om en tredjeperson (objektet). Den eneste synlige i denne samtalen er tredjepersonen, som allikevel ikke er en deltager i dialogen. Med andre ord mener hun at komposisjonen kan tillegge objektet flere forskjellige betydninger. *Tingen* viker tilbake for fremstillingen og blir stående som et symbol¹⁴⁵ for noe

¹⁴² Mieke Bal, "Exhibition as film", i *Exhibition experiments*, red. Sharon Macdonald og Paul Basu, 71-93, (Malden: Blackwell publishing, 2007), 71.

¹⁴³ Narrativitet og fortelling vil i denne sammenhengen bli brukt som synonymer.

¹⁴⁴ Bal og Janssen, *Double exposures*, 3.

¹⁴⁵ Definisjonen av symbol: "Something that represents something else by association, resemblance, or convention, especially a material object used to represent something invisible". The free dictionary. *Symbol*. The free dictionary. <http://www.thefreedictionary.com/symbol>. (oppsøkt 08.11.2011).

annet.¹⁴⁶ Mieke Bal henter flere konsepter fra visuelle studier. Ved å bruke disse som metaforer, understreker hun hva det er museet gjør med sine utstillinger.¹⁴⁷ Hun bruker ikke metaforene til å kritisere utstillingspraksiser, men bruker dem som verktøy for å fremheve den estetiske og politiske effekten utstillinger har.¹⁴⁸ De vanligste metaforene som ofte blir implementert i utstillinger er fortelling, poesi og teater, men hun tar også i bruk film.

Mise-en-scène er resultatet av alle utstillinger og er et konsept hentet fra metaforen teater.¹⁴⁹ Begrepet blir av Bal brukt som et teoretisk konsept for kulturell analyse. Kort sagt er *mise-en-scène* en type formidling mellom teaterstykket og betrakteren. Den indikerer den overordnede kunstneriske aktiviteten, der resultatene av denne aktiviteten vil fremme og beskytte selve *fremførelsen*.¹⁵⁰ Bal beskriver *mise-en-scène* som en metafor på selve erfaringen av en utstilling, ettersom den skaper et emosjonelt forhold til betrakterne på grunn av arrangementen av rommet. Dette er også en metafor som teateret deler med film.¹⁵¹ Fortelling og teater deler elementet *handling*. Den besøkende beveger seg gjennom utstillingen, og det betrakteren opplever som en serie med hendelser utgjør handlingen i teaterstykket eller fortellingen. Allikevel skiller Bal mellom fortelling og teater, ettersom man i et teater sitter stille foran en scene og i en fortelling beveger seg gjennom historien som en medforfatter.

Mike Bal skiller mellom *framing*¹⁵² og *kontekst*. Hun er mer negativ til bruken av det eldre konseptet kontekst basert på tre motargumenter. – Det første argumentet er at kontekst ofte blir brukt for å tolke kulturelle objekter, som for eksempel kunstverk, for å avsløre kunstverkets betydning eller mening. Det som egentlig skjer, ifølge Bal, er at konteksten blander mellom forklaring og tolkning. Hun mener altså at kontekstualisering ofte forsøker å tolke kunstverket, eller slik som tidligere diskutert; tillegger objektet en feilaktig symbolverdi.¹⁵³ Et annet argument er at kontekst er et substantiv som referer til noe statisk. Kontekst er derfor en ting, en samling av data, som det sjelden settes spørsmålstegn ved så

¹⁴⁶ Bal og Janssen, *Double exposures*, 4.

¹⁴⁷ Bal og Janssen, *Double exposures*, 10.

¹⁴⁸ Bal, "Exhibition as film", 71.

¹⁴⁹ Bal, "Exhibition as film", 74.

¹⁵⁰ Bal, "Exhibition as film", 74.

¹⁵¹ Bal, "Exhibition as film", 75.

¹⁵² *Framing* blir hos Mieke Bal fremstilt som en handling, et verb – og ikke et substantiv. Ettersom innramming ikke helt strekker til som forklaring på dette begrepet, velger jeg å forholde meg til den engelske ordbruken *framing*. Noen steder vil du allikevel se det norske ordet *ramme* blir brukt. Bal referer til Jonathan Cullers bok *Framing The Sign* (1988), som bruker konseptet *framing* som et alternativ til kontekst. Mieke Bal, *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. (Toronto: University of Toronto press, 2002), 134.

¹⁵³ Bal, *Travelling concepts*, 134.

snart kildene er regnet som pålitelige. Verbet *framing* derimot, produserer en hendelse. Dette blir derfor utført av en aktør, som må stå ansvarlig for sine handlinger.¹⁵⁴ Et tredje argument som favoriserer bruken av *framing* er bruken av tid i tolkningen av objektet. *Framing* som verb peker mot prosess. Prosess trenger tid og er en faktor for sekvens og varighet. Der det er varighet oppstår det forandring. Bal oppsummerer derfor med at hvis *mise-en-scène* er det vi opplever, så er *framing* det som skjer før fremstillingen blir presentert. Hvis objektet er en del av konseptet *mise-en-scène*, så er *framing* som verb brukt til å ramme inn objektet i tid og rom. Metaforene brukt i utstillingen er derfor teater, fortelling, film, *mise-en-scène*, *framing* og poetiske strategier.

SLAVERIUTSTILLINGEN OG MUSEET

For å kunne gjøre en fullverdig analyse av en utstilling, er det viktig å se på museenes mål og tanker om hva de vil representere. Disse målene er også interessante ettersom man kan spore et skille innenfor slaveriutstillinger laget i 2007. Noen fokuserer på selve slavehandelen mens andre fokuserer på avskaffelsen av slaveriet. Ettersom ISM kaller seg et internasjonalt museum, setter dette noen føringer for utstillingen, som andre utstillinger om det samme emnet ikke har måttet ta stilling til.

ISM befinner seg i tredje etasje på Merseyside maritime museum og er en videreføring av det mindre galleriet som tidligere befant seg i kjelleren. Galleriet oppstod i 1994 og ble i 2007 et eget museum, med sine egne mål separat fra det maritime museet, og egne avdelinger under de nasjonale museene. ISM fikk da større plass til å fokusere på slaveriets arv i dagens samfunn, og moderne slaveri i forskjellige former.¹⁵⁵ Åpningsdagen 23 august 2007, ble lagt til UNESCO's internasjonale dag for å minnes slavehandelen og dens avskaffelse. ISM er det første permanente museet som adresserer det transatlantiske slaveriet internasjonalt. Dette betyr at slaveriet både blir omtalt i en større generell sammenheng og i en nasjonal og lokal historiefortelling. Museets formidlingsmål er både å utdanne publikum om dagsaktuelle former for slaveri og lære folk om fortiden, med det transatlantiske slaveriet i fokus. Samtidig er det viktig for museet å knytte historien til nåtiden ved å rette deler av utstillingen mot

¹⁵⁴ Bal, *Travelling concepts*, 135.

¹⁵⁵ International slavery museum, *Transatlantic slavery*, 87.

samtidige former for slaveri, som menneskehandel og tvangsarbeid. Dr. David Fleming som er direktør ved National Museums Liverpool, forklarer målene på følgende måte:

Our aim is to address ignorance and misunderstanding by looking at the deep and permanent impact of slavery and the slave trade on Africa, South America, the USA, the Caribbean and Western Europe. Thus we will increase our understanding of the world around us.¹⁵⁶

Designet i utstillingen er laget av Redman design. Det er et designfirma som tar på seg oppdrag for museer, i den hensikt å utforme hele utstillinger. Det ble startet av Laury og John Redman i 1990 og har siden da vokst i omfang. I dag har de både 3D-tegnere, grafiske designere, interiørdesignere, tidligere museumsarbeidere og utstillingsdesignere i sin stab.¹⁵⁷ Firmaet har gjennomført flere kjente prosjekter, blant de nyeste Museum of Liverpool, Tullie house museum, og Birmingham – *A city in the making*.¹⁵⁸ På deres nettsider står det at utstillingen på ISM tar utgangspunkt i objekter for varierte tolkningsteknikker, med multimedia og interaktivitet som en stor del av formidlingsaspektet.¹⁵⁹ De hevder å formidle til et bredest mulig publikum gjennom det nyeste innen teknologi og utstillingsteknikker.¹⁶⁰

Det at ISM velger å leie inn et firma for å løse representasjonsproblemene ved ett slikt tema, kan være problematisk. Museet får en museumsopplevelse som ifølge Redman design er basert på de nyeste utstillingsteknikker. Men en slik ordning kan også skape et motsetningsforhold mellom estetikk og faglighet. Vil kuratorens faglige utvalg og kontekstualisering stå i kontrast med den estetiske formidlingen? Eller vil et slikt samarbeid kun styrke museets formidlingsmål, slik at budskapet kommer ekstra tydelig frem? Dette er noe analysen av selve utstillingen vil kunne belyse.

MARITIM KONTEKSTUALITET

I det man kommer opp trappen i tredje etasje fra Maritime museum, kan man ikke la være å fundere på de maritime museenes rolle i fremstillinger av slaverihistorien. Et moment er at

¹⁵⁶ Dr David Fleming OBE, director, National Museums Liverpool sitert: David Fleming, "Our vision for the museum", International slavery museum, <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/about/> (oppsøkt 15.05.2012).

¹⁵⁷ Redman Design, "Team members", <http://www.redman-design.com/#/team/laury-redman>, (oppsøkt 08.03.2012).

¹⁵⁸ Redman Design, "Projects", <http://www.redman-design.com/#/projects/> (oppsøkt 08.03.2012).

¹⁵⁹ Redman Design, "An exemplary museum display", <http://www.redman-design.com/#/projects/international-slavery-museum-liverpool>, (oppsøkt 08.03.2012).

¹⁶⁰ Redman Design, "The key to successful interpretation", <http://www.redman-design.com/#/services/>, (oppsøkt 08.03.2012).

ISM er et eget permanent museum, skilt fra det maritime museet jeg nettopp har gått gjennom. Et annet er at som mange ganger før er slaverihistorien portrettert innenfor en maritim museumsbygning. I denne sammenhengen fungerer det godt, ettersom slaveriutstillingen er såpass omfattende som den er. Med et begrep fra Bals narratologi kan den maritime delens funksjon leses som en *framing* i forhold til slaverihistorien, på samme måte som havnen rammer inn museet. På denne måten er det transatlantiske slaveriet allerede satt inn i en ramme, der man som publikumer har tatt inn over seg Liverpools rolle som handelssenter på 1700-tallet, før man går inn i utstillingen om slaveriet. Vi kan også spore en historie hva gjelder museumspraksis, der vi går fra tradisjonell maritim prakt og stolthet til en nyere museologisk fremstillingsmåte, der man tar for seg den mørke maritime virksomheten rundt slaveriet. Med dette mener jeg at til tross for det maritime museets fremadrettede utstillingsmål, kommer man fra en andre etasje fylt med malerier av Liverpool som stammer helt tilbake til slutten av 1600-tallet. Denne malerstilen fokuserte ofte på Englands stolte skipshistorie. Malerier av havet og Storbritannias kommersielle maritime virksomhet var et yndet motiv blant malere på denne tiden, og utstillingen kan spores til en eldre kulturhistorisk tradisjon som unngår negative sider ved den maritime virksomheten.¹⁶¹

"SKREVET I STEIN"- MUSEETS TYDELIGE MÅL

I det jeg skal starte min tur gjennom utstillingen runger lyder gjennom lokalet og høres ut som de kommer fra flere monitorer. De er vanskelige å skille fra hverandre og forblir en slags bakgrunnsstøy eller summing. Det er tydelig fra første stund at dette er en utstilling som tar i bruk forskjellige teknologier for å formidle sitt budskap. Først i galleriet introduseres jeg for utstillingen med en steinvegg. Veggene er store og mørke, laget i skiferstein, og tar opp hele synsfeltet mitt i det jeg kommer opp fra trappen.

¹⁶¹ For mer om Merseyside maritime museum og deres kunstsamling; Merseyside maritime museum. *Art and the sea gallery*. <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/maritime/collections/artsea/>, (oppsøkt 01.05.2012).



Ill. 3: Planløsning av utstillingsrom. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Bildet viser de tre galleriene utstillingen består av. Det er brukt forkortelser for navnene på galleriene: "Life in West-Africa", "Enslavement and the middle Passage", og "Legacies of slavery". Jeg beveget meg opp fra trappen ved rommet som er markert blått og fulgte piler inn i det gule rommet. Her var det ikke lagt opp til noen fast rute. Deretter avsluttet jeg i rommet markert grønt.



Ill. 4: ISM, Introduksjonsvegg med utstillingens mål. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Museets tittel og et sitat fra 1937 er inngravert, uttalt av den tidligere slaven William Prescott: ”They will remember that we were sold, but not that we were strong. They will remember that we were bought, but not that we were brave.” Under sitatet står det ”We will remember.” Videre er museets mål med utstillingen inngravert, slik at man skal kunne ha dette i bakhodet mens man vandrer rundt i utstillingen. Målene er som følger:

The Museum Explores:

- how millions of Africans were forced into slavery
 - the crucial part that Liverpool played in this process
 - how there are permanent consequences for people living in Africa, the Caribbean, North and South America, and western Europe.
- This story has been neglected by too many for too long.

Museets ansatte har tatt et klart og tydelig standpunkt for hva de vil med utstillingen. De vil ikke bare se på Liverpools involvering, men også på den internasjonale påvirkningen av selve slavehandelen. Man ser allerede her at intensjonene ved museet er å knytte slaverihistorien til Afrikas posisjon i verden i dag. Sitatet om at denne historien har blitt oversett av alt for mange, for lenge, er et sitat som tydelig henviser til museets oppgjør med historien. Det antyder at dette er det første museet, det eneste, som tar opp denne vanskelige historien. Ordene setter en klar og tydelig tone for resten av utstillingen, men fungerer også som en reklame for selve museet. Ved å antyde at dette er den eneste utstillingen som tar opp teamet på en slik måte, setter de faglige ansatte seg selv i en situasjon der de selv er de vågale, som våger å ta opp noe ingen andre tør. Ettersom slaverihistorien har vært sårt og vanskelig å representere på en måte som ikke oppfattes diskriminerende eller undertrykkende, er dette et av de første museene som markerer seg som en fast utstilling med internasjonale tilknytninger. Museet kan også ha valgt taktikken på bakgrunn av tidligere slaveriutstillinger der mange av utstillingene har hatt en utstillingspraksis med ironisk vri, som av og til har slått feil og vekket sinne hos besøkende. I slike tilfeller har de historiene som blir presentert blitt fremvist på en utydelig måte og publikumet har dermed misforstått kuratorens hensikter. ISM unngår dette ved å ta fatt i tematikken med alvor og være tydelig fra første stund.

Målene i begynnelsen av utstillingen er som tidligere nevnt inngravert i en steinvegg av skifer, en mørk grå steintype. Graveringen står derfor i stor kontrast til bakgrunnen, og synes godt for betrakteren. Fellestrekk for flere av utstillingene om slaveri som ble åpnet i 2007, er

tydelige inngangspartier. Mange av inngangspartiene ved disse utstillingene markerer en tydelig start. Ikke alle er like bastante i introduksjonen av sine mål, men samtidig er ISM et museum med permanent utstilling, i motsetning til en temporær, som de fleste i 2007 var. I denne sammenhengen vil det derfor være viktigere å poengtere hensikten med utstillingen.

Med steinveggen kan man, slik jeg forstår det, trekke referanser til uttrykket ”som skrevet i stein”, en betegnelse som finnes både på norsk og engelsk. Uttrykket impliserer at det som er risset inn i en stein ikke kan hviskes bort. Ordene blir definitive eller ekstra tydelige.

Steinveggen er i en type naturstein og har en hardere kvalitet enn hvis den for eksempel hadde vært i såpestein eller kalkstein. Dette forsterker betydningen av at det innrissede ikke kan hviskes bort. Ved å sette steinveggen inn i en semiotisk kontekst kommer museets fokus på alvor bedre frem. I en slik sammenheng kan man assosiere veggen med bibelens ti bud.¹⁶² Steintavlene ble risset inn med de ti bud, slik at ingen kunne forandre på budskapet. Når noe er skrevet i stein, er det mer evig også i en symbolsk forstand. Sitatet fra bibelen sier: ”Da Herren var ferdig med å tale til Moses på Sinai-fjellet, ga han Moses vitnesbyrdets to tavler, steintavlene som var skrevet med Guds finger.”¹⁶³ I denne situasjonen er symbolikken svært tydelig, ettersom det er Gud innenfor kristelig religion som står for inngravingen og dermed krever at det som blir risset inn skal følges. Sammenligner jeg det med museets steintavle, oppstår følelsen av at de prøver å påvirke betrakteren til å ta inn over seg det samme alvor. I tillegg fremstår de som en autoritet, der deres mantra er det som skal følges. Steinveggen og de symbolske hentydningene den sender ut, setter meg som betrakter i en tilstand der assosiasjonene jeg får er preget av alvor, høytidelighet og refleksjon. Den står for meg som en metafor på en sørgevegg eller en gravstein. Jeg blir satt inn i et kollektivt minne, der man fra starten får en anelse om at man skal komme ut den av utstillingen påvirket på en eller annen måte. Veggen i seg selv, påvirker meg slik at jeg vil fremføre. Jeg vil være delaktig i utstillingen og være med på det som kommer.

¹⁶² Dette er basert på mine egne assosiasjoner. Betraktere med en annen oppvekst eller annen religion ville antagelig kunne trekke andre sammenligninger.

¹⁶³ Bibelen, Den hellige skrift, ”2. Mosebok”: Kapittel 31,18.

<http://www.bibel.no/Hovedmeny/nettbibelen.aspx?query=utY2AwCVpP5hb7pn9FUBs4a4Cvo/Iv4ij8/6/WtBpEGtmAMKBS1WhdZBv/ahMhrj> (oppsøkt: 02.03.2012).



Ill. 5: Freedom! Sculpture. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 6: Fragment, Freedom! Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 7: Venstre vinkel, Freedom! Foto: Christine Snekkenes, (2011).

KUNST I KULTURHISTORISKE MUSEER

I det jeg vandrer mot galleriet "Life in West-Africa" trekkes blikket mitt videre mot installasjonen "Freedom!" som ligger til venstre for inngangsveggen. Dette fører til at jeg automatisk styrer mot klokka, noe som for meg virker tilsiktet fra museets side.

Når jeg har beveget meg bort til denne lysende, ekspanderende skulpturen, viser pilene at jeg har gått "riktig vei". "Freedom! Sculpture" er et verk kommisjonert av Christian Aid, og laget av gruppen Atis Resistance fra Haiti. Gruppen består av kunstnerne Eugène, Céleux and Guyodo – i samarbeid med kunstneren Mario Benjamin.¹⁶⁴ Den er laget av vrakrester og forvridde metalleder, og består av flere forvridde ansikter som ser ut til å "bryte ut" av skulpturen. I ansiktene og rundt dem, ser man flere tente lyspærer. Noen representerer de maskelignende ansiktene øyne og noen er plassert rundt om kring på skulpturen. Mellom de forvridde metalledene ser man lenker, føtter, og en høygaffel som stikker opp på siden. Metalledene er rustfarget og fremstår som voldsomme og inngripende.

Ved siden av skulpturen finnes fire veggtekster, montert på to skjerm Brett-vegger på hver side av installasjonen. Den ene forklarer Haitis fortid som sted for den første slavefrigjøringen. De andre tekstene forklarer Haitis rolle som det fattigste landet i verden, bakgrunnshistorien til skulpturen og en oppfordring om å "take action now!", der man som betrakter blir bedt om å gå inn på en nettside og delta i kampen for frihet og rettferdighet. Utenfor skulpturen er det satt opp en glassvegg i hofte høyde, et stykke fra skulpturen, som skiller betrakteren fra kunstverket. Hva skjer med en skulptur når den er avgrenset ved hjelp av så mange elementer? I stor grad vil dette forstyrre forholdet som oppstår mellom betrakter og skulptur, ettersom man blir skilt fra en gjenstand som er ment å gripe inn i rommet rundt seg. Veggskillene hindrer skulpturen i å sprengte utover sine grenser og gi betrakteren det inntrykket man kunne ha sittet igjen med. Veggtekstene tar fokuset vekk fra installasjonen, som i formspråk og tittel er så kraftig at det i seg selv er en egen formidlende effekt. Ved å beskrive kunstnerne som fattige og stakkarslige, marginaliserer man kunstnergruppen og omdanner dem til de "koloniserte Andre", forskjellige fra vestlig etablerte kunstnere. Kunstverket i en slik kontekst står i fare for å forandres fra kunst til etnografisk objekt.

¹⁶⁴ International slavery museum, *Freedom! Sculpture*, International slavery museum, http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/collections/freedom_sculpture/index.aspx (oppsøkt 11.10.2011).

Galleri 1 - En drømmeverden

Idet jeg beveger meg mot galleriet "Life in West-Africa" langs en gang, introduseres jeg for et videoopptak kalt "- Masquerade". Her vises sang, musikk og dans utført ved en Igbo-festival.¹⁶⁵ Veggen mot det første galleriet er dekorert med tekstiler og fargefotografier tatt i Nigeria på 1960-tallet, som blant annet viser produksjonen av tekstiler man har på seg under en slik festival og feiringen der de avbildede menneskene har på seg tekstilene. Inne i det første galleriet blir jeg introdusert for det veggteksten i galleriet kaller en "gjenskapelse", som er deler av en Igbo-landsby. Den er laget av Redman design, er sterkt stilisert, og skal fremstille en eldre høytstående manns- og en kvinnes hus. Landsbyhusene ligger på høyre side og fyller hele den ene langveggen i galleriet. De er dekorert med symboler, ifølge veggteksten som regel utført av kvinnene i stammen, under viktige seremonier. Under denne teksten finnes også en touchscreen, der man kan bevege seg virtuelt innenfor en Igbo-landsby. Gjenskapelsen er malt i en kraftig oransje farge, med store symboler, og tak laget av noe som skal representere palmeblader. I de forskjellige rommene finner vi pottter og kurver laget i sør-øst Nigeria i 2007.

Igbo-rekreasjonens viktighet, ligger i museets insistering på at det vi ser kun er en representasjon og ikke virkelighet. Stiliseringen i designet er derfor avgjørende for å understreke dette, ettersom en nøyaktig gjengivelse kunne hengt seg opp i stereotypiske fremstillinger og ikke fått vist enkelte aspekter som er viktig for en helhetlig representasjon av igbo-kulturen. Veggteksten "Igbo domestic architecture", som omtaler landsbyen er et talende eksempel på det problematiske ved denne representasjonen. Teksten forholder seg ikke til arkitekturen som sådan, men omtaler familiestrukturen i en Igbo-familie og viktigheten av familienærhet også i dagens samfunn.

¹⁶⁵ Igbo er et folkeslag i Nigeria som består av mer enn 200 stammer og rundt 20 millioner mennesker (tall fra 2005). De snakker flere forskjellige dialekter av samme språk. Store norske leksikon. *Ibo*. Store norske leksikon, 20.03.09. <http://snl.no/ibo> (oppsøkt 01.05.2012).



Ill. 8: Overgang mellom skulptur og Galleri 1. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 9: Galleri 1, "Life in West-Africa". Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 10: Igbo-landsby, Redman Design. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Ut fra teksten tolker jeg det dithen at landsbyen er ment å representere dagens Igbo-samfunn. Allikevel er ikke dette skrevet sikkert noe sted i fremstillingen. Det blir springende når veggteksten hopper frem og tilbake i tid:

The family unit *is* still very important in Igbo culture in Africa and this *is* expressed in the architecture of the compound. *In earlier times* a titled elder usually had more than one wife, so his compound included several buildings. The most important was the obi, or meeting house. This was the symbolic centre of the compound, where the head of the family kept his personal altars and where he entertained his guests. Other houses *were* used by the man's wives and children. *The compound was encircled by an earthen boundary wall* broken only by an entrance decorated to reflect the wealth and status of its owner. During important community festivals, or when the family head *takes* a title, the women *paint* the compound walls and houses with various designs. The designs *are* decorative but many also *have* specific meanings.¹⁶⁶

Tidsforvirringen er et førende eksempel på resten av fremstillingene i galleriet. Skaperne ser ut til å stille ut både objekter og etiketter som ikke alltid henger sammen i tid. Teksten over gjør meg som betrakter usikker på om denne fremstillingen er Igbo-kulturens nåtid, eller om den skal vise hvordan deres kultur var tidligere i historien. Eller prøver de på litt av begge deler? Når jeg står i begynnelsen av galleriet og betrakter den afrikanske livsstilen slik museet har representert den, blir jeg også introdusert for veggteksten: ”Why africans?” Denne teksten levner ingen tvil om hva utstillingens budskap er, da den raskt gjør rede for de tidlige europeernes forvridde verdensbilde og rasistiske holdninger. Det er ingen tvil om at utstillingens formål er en oppreisning til det afrikanske folk og deres etterkommere. På enda en veggtekst i begynnelsen av galleriet kommer museet med denne beskrivelsen:

The first main section in the International Slavery Museum, 'Life in West Africa', introduces the continent as the birthplace of human culture and civilisations. This gallery shows something of African cultural achievements before the arrival of Europeans and the start of the transatlantic slave trade.¹⁶⁷

Teksten referer til objektene som er utstilt og forteller at de er fra før europeernes inntog og i startfasen av slavehandelen. Forvirringen rundt datering og tidsperspektiv blir stigende når jeg ser på de etnografiske objektene som er utstilt på motsatt side, i en lang L-formet monter og en mindre monter. Disse viser frem afrikanske gjenstander gjennom en ”tradisjonell” etnografisk utstillingsmetode, men er datert svært variert.

¹⁶⁶ Galleri 1, veggtekst: *Igbo domestic architecture*, min kursivering.

¹⁶⁷ Galleri 1, veggtekst: *Life in West-Africa*.

TID OG ROM

Simpson beskriver hvordan interaksjonen mellom koloniserende og kolonisert lenge har blitt oversett i museumsutstillinger. I de senere årene har museene forsøkt å sette denne fortiden i et ærligere lys, der man analyserer koloniens motiver og effekten deres handlinger hadde på forskjellige folkegrupper. Den historiske konteksten til selve samlingen, eierskap, og måten de har kommet til museet på er mer interessant i dagens museologiske diskurs.¹⁶⁸ ISM prøver å stille ut objektene i en ny type kontekst, og tar stilling til en diskusjon rundt den etnografiske krisen som har eksistert i flere tiår. Gjenstandene kan i dag sees på som upolitiske på grunn av sin fortid, og museet står ved veiskillet som flere museer har måttet ta stilling til etter at man begynte å se kritisk på antropologiens forhold til kolonialismen, dens forhold til ”den Andre” og primitivisme.

Museene har måtte spørre seg: ”..having collected all those objects, what should museums do with them? What can be done with them that is both intellectually honest and politically acceptable?”¹⁶⁹ Steven Conn beskriver den antropologiske og den etnografiske krisen museene har stått overfor i det siste kvart århundret. ”The period of confusion over what to do with anthropological objects has now lasted about as long as the period during which museums felt confident about how to display them.”¹⁷⁰ Conn skriver at på grunn av denne krisen, har noen antropologiske objekter skiftet kategori. Fra artefakt til kunst, har flere museer prøvd å redde de ikke-vestlige gjenstandene, for så å bli kritisert for å estetisere dem, og vise frem dagligdagse objekter som kunst.¹⁷¹ Det problematiske med etnografiske utstillinger har også vært at objektene som er fremvist, er ment å representere en hel kultur. Et annet forsøk på å løse problemet med disse antropologiske gjenstandene har siden 1980-tallet vært å la flerkulturelle grupper ha mer kontroll over objektene, som kuratorer, som konsulenter, eller ved tilbakeføringer der man sender de tilbake til sine ”originale eiere”.¹⁷² Museer som prøver å representere en kultur eller sivilisasjon gjennom objekter og artefakter, står ovenfor følgende problemstillinger: ”can representations of culture be anything other than partial? What are the limits to the stories objects can tell, or be made to tell?”¹⁷³

¹⁶⁸ Simpson, *Making representations*, 25.

¹⁶⁹ Steven Conn, *Do museums still need objects?* (Philadelphia: Philadelphia University Press, 2010), 33.

¹⁷⁰ Conn, *Do museums still need objects?*, 34.

¹⁷¹ Conn, *Do museums still need objects?* 35.

¹⁷² Conn, *Do museums still need objects?* 38.

¹⁷³ Tim Barringer og Tom Flynn, red. *Colonialism and the object: Empire, material culture and the museum*, (London: Routledge, 1998), 4.



Ill. 11: Galleri 1, "African origins". Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 12: Galleri 1, L-formet monter. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Problemet med utstillingen av etnografiske objekter ved ISM er at det er et stort spenn mellom dateringen på gjenstandene. Jeg starter med den minste monteringen som har størst spenn i dateringen. Overskriften er "African Origins" og objektene som er stilt ut er blant annet steinverktøy fra tidlig, mellom og sen steinalder. Videre er disse sidestilt med jaktutstyr, en boks laget av skilpaddeskjell, et ankelsmykke brukt under religiøse healingseremonier og et halskjede. Alle disse gjenstandene er fra Nharo San¹⁷⁴ kulturen i Botswana og er datert til tidlig på 1980-tallet. Så hva er tematikken bak arrangementen? Ut fra de to mindre veggtekstene beskriver museet Sankulturens sterke motstand mot de første slaveeiere europeere som gjorde inntog ved "Cape of Good Hope" i løpet av 1600-tallet, og deres kultur som en av de eldste og mest innflytelsesrike for senere stammekulturer.

Monteren er ment å vise en utvikling, fra steinalderverktøy til Sankultur på 1980-tallet vil museet vise at "Africa is a vast continent, home to hundreds og millions of people, full of rich and diverse cultures. Africa is the cradle of civilisation: we are all descendants of africans."¹⁷⁵ Dette er en mindre del av alt som er utstilt i galleriet "Life in West-Africa", men mitt mål er heller ikke å næranalysere hver veggtekst. Allikevel er utviklingsaspektet ved fremstillingen noe som raskt vakte min interesse i det jeg startet min vandring gjennom galleriet, og fant et gjentakende fenomen. Ved å oppsummere det som hittil har blitt belyst i utstillingen, blir de tydelige representasjonsproblemene ved museets fremstilling av data mer fremtredende.

Som tidligere referert, viste starten av utstillingen fotografier av maskeradeplagg og dans fra Igbo-kulturen på 1960-tallet. Videre inn i det første galleriet ble jeg introdusert for en Igbo-landsby der bruksgjenstandene er fra Nigeria og laget i 2007, mens veggteksten som ikke daterer landsbyen både snakker om dagens Igbo-kultur og "tidligere tider"¹⁷⁶. Hva er representert? Når man ser videre på objektene som er utstilt, viser den ene monteringen steinalderverktøy, sidestilt med San-kulturens jakt- og seremoni-gjenstander fra Botswana på 1980-tallet. Videre i de to større montrene er de fleste objektene datert til sent 1800-tall eller tidlig 1900-tall. Her finnes er alt fra tekstil, masker, keramikk, seremonielle sverd, amuletter til gullvekt, Koranen, en veske til å bære den og sko av skinn. Disse gjenstandene kommer fra forskjellige stammesamfunn, hovedsakelig i Nigeria og Ghana.

¹⁷⁴ Nharo San stammer fra San-kulturen og er en urbefolkning, (tidligere kalt buskmen) fra Kalahari ørkenen i Botswana. De er opprinnelig et nomadisk folk, men flere driver i dag med jordbruk. Store norske leksikon. *San*. Store norske leksikon, 20.03.2009. <http://snl.no/san> (oppført 01.05.2012).

¹⁷⁵ Galleri 3, "Life in West-Africa", veggtekst: *African pasts*.

¹⁷⁶ Galleri 3, "Life in West-Africa", Veggtekst til Igbo-landsby: *Igbo domestic architecture*.

Veggteksten som forteller at objektene er fra begynnelsen av slaveriet og fra tiden før europeernes inntog, faller bort i det man leser en annen veggtekst: "The Africa 'discovered' by Europeans in the fifteenth century..."¹⁷⁷, altså lenge før de fleste av objektene er laget. Intensjonen er å vise et rikt kulturelt Afrika før slaveriet inntraff, så vel som en utvikling fra steinalderen og frem til dagens samfunn. Men hvilket Afrika er det egentlig museet (re)presenterer? Viser denne delen av utstillingen utviklingen i det Afrikanske kontinentet? Det blir nevnt at utstillingen viser objekter fra før europeernes inntog, men faktum er at flere av objektene som er utstilt stammer fra en tid da europeernes tilstedeværelse hadde inntruffet for lenge siden. Hoppingen inn og ut av fortid trekker ikke den gamle kulturen og tradisjonene frem til dagens samfunn, men får meg heller som betrakter til å tenke at det ikke "finnes" noen tid mellom steinalderen og 1980-tallet. Fremstillingen gir inntrykk av at Igbo-landsbyen ikke har forandret seg på flere århundrer.

Miriam Shatanawi, kurator ved Tropenmuseum i Amsterdam, skriver at problemet med de tradisjonelle utstillingene ved etnografiske museer er at selv om museene har fremstilt kulturer som statiske og tidløse, så har de hele tiden hevdet å presentere verden slik den har eksistert der og da. Det samtidige og ikke det historiske, har vært museenes hovedattraksjon.¹⁷⁸ Også Moira G. Simpson beskriver hvordan fremstillinger av stammekulturer ofte har blitt kritisert for å mangle et perspektiv som viser forandring og utvikling innad i samfunnet: "Exhibitions concerning traditional or tribal societies have frequently been criticised for their failure to show them as dynamic, living cultures."¹⁷⁹ Hun hevder at slike fremstillinger har skapt et perspektiv på samfunnet slik de har blitt sett på i fortiden. Derfor har det gitt et inntrykk av at deres kultur har forsvunnet, eller at deres livsstil fortsatt eksisterer på akkurat samme måte, slik som deres 1880-talls forfedre levde. Dette er ifølge Simpson grunnet både utstillingsmetoder og samlingenes natur.

Samlingenes natur reflekterer tiltrekningen og fascinasjonen fremmede artefakter hadde på samlerne og deres ønske om å samle inn materielle representativer for kulturene de oppdaget under kolonitiden. Innenfor museet var det ofte kuratorenes mål å representere kulturer i sin

¹⁷⁷ International slavery museum, *Transatlantic slavery*, 12.

¹⁷⁸ Miriam Shatanawi, "Contemporary art in ethnographic museums", (2009): 386-384.

http://www.lemproject.eu/library/books-papers/books-papers/atct_topic_view?b_start:int=20&-C= (oppsøkt 20.09.2011), 371.

¹⁷⁹ Simpson, *Making representations*, 35.

”rene” form, med fokus på tradisjonelle verdier, stiler, autentiske artefakter og praksiser. Utstillingene ekskluderte bevis på vestlig og moderne påvirkning, noe som førte til representasjoner av et uforanderlig samfunn. Simpson mener derfor at man må fokusere på å plassere objekter innenfor deres historiske kontekst for å unngå å fremstille uriktige inntrykk av samtidige kulturer. Slike utstillinger har unngått å fremstille samtidige problemer og har eksotifisert og romantisert små samfunn, som på overflaten har sett ut til å leve i harmoni med naturen.¹⁸⁰

I fremstillingen av Igbo-samfunnet er det hovedsakelig dateringen som skaper denne ”utviklingsstagneringen”. Blant flere av objektene finnes det derimot flere kontekstualiserende tekster, som både trekker frem funksjon og påvirkninger, slik at objektene ikke mister sin fortellende rolle. Artefaktene er fremstilt etter tematisk karakter, utfra objektets funksjon. Sverd fra de forskjellige områdene er sidestilt, det samme gjelder keramikkrucker, seremonielle masker, vesker og landbruksredskaper. Alle er delt inn etter bruksområder slik at de regionale forskjellene tydeligere trer frem. Som betrakter oppfatter jeg denne sidestillingen som spennende, ettersom de forskjellige stammekulturene klarere trer fram for meg og viser sin unikhet og sin egen tradisjon.

Mieke Bal ser det performative som et resultat av innrammingen som tilrettelegger for fremførelsen. På samme måte skaper representasjonen av Igbo-landsbyen en framing av objektene i glassmontrene. Gangen med maskeradebilder og representasjonen av landsbyen gjør at jeg som besøkende kommer inn i selve følelsen av hva det vil si å være en del av Igbo-kulturen. Når den besøkende opplever tekstiler, dansende mennesker, og selve landsbyen, kommer objektene til live, *framet* av den fremførende Igbo-kulturen. De får så mening, innrammingen får selve objektene til ”å opptre” for betrakteren og blir til en aktør. Man kan på denne måten se for seg hvordan de ble og fortsatt blir brukt. Dette kunne ifølge Mieke Bal ikke skjedd uten publikums tilstedeværelse, og objektene hadde ikke kunnet opptre uten *framingen* den blir iscenesett av. Betrakteren blir en andre aktør, som med de to andre skaper en samlet fremførelse.

Koblingen mellom Igbo-landsbyen og det som kommer senere i utstillingen, skaper en kontrast og en erfaring som man som betrakter tar med seg videre. Igbo-landsbyen og

¹⁸⁰ Simpson, Making representations, 35.

objektene opptrer som en førsteperson narrativ som forteller meg som betrakter, om deres liv. Samtidig er museets ensidige fokus på Afrikas stolte fortid et tegn på romantisering av både kontinentet og de forskjellige kulturenes forhold til hverandre. Utstillingen prøver allikevel å sette meg inn i det å være en del av dette samfunnet, slik at opplevelsen av grusomhetene som oppstår senere i utstillingen, vil få meg til å føle på tapet av menneskerettighetene, tapet av kulturen og felleskapet. På denne måten prøver museet å skape et kollektivt minne, der man identifiserer seg med afrikanerne som ble solgt som slaver.

Galleri 2 – Hard overfart

For å komme meg fra galleri en til galleri to, beveger jeg meg gjennom en Igbo-portal og ut i en gang. Her er hele veggen i sammetype stein som ved inngangen og flere sitater er risset inn i steinen. I tillegg finnes flere tv-skjermer som er innfelt i steinveggen. Her kan man se professorer, prester, mannen i gata, studenter osv, som forteller om deres forhold til slaverihistorien. I tillegg viser noen av skjermene intervjuer med jenter som har vært hushjelper og blitt behandlet som slaver. Intervjuene får meg til å reflektere over hva jeg vet om slaverihistorien, hva som definerer slaveri og hvordan det kommer til syne i dagens samfunn. Veggen skaper en pause, et refleksjonspunkt før jeg beveger meg inn i det andre galleriet: "Enslavement and the middle passage".

Inn i den midtre galleridelen senkes lyset betraktelig, fargene på vegger og tak blir mørkere og lyden blir høyere og mer påtrengende. Man hører tydelig at den kommer fra flere opptak som spilles samtidig. Lydene jeg hører kan tolkes som en kvinnestemme, høye bølgebrus og knirking i tre. Mitt første møte med denne delen av utstillingen får meg til å bli mer alvorstynget, og sansene tar inn både lyd, atmosfære, og syn på en gang. Introduksjonsteksten til dette galleriet forteller at vi nå skal se på lidelsene afrikanske slaver måtte gjennomgå på overfarten over Atlanterhavet, måten de levde på når de ankom Amerika og på hvilke måter europeerne har tjent på slaveriet. I motsetning til de varme jordfargene som gikk igjen i forrige galleri, er denne delen av utstillingen preget av mørkere gulv, sort og mørkeblå farge. Introduksjonsteksten blir vist på en portal ved inngangen av galleriet og det første man ser er igjen en steinvegg med inngraveringer av sitater, men denne gangen i en rund form i sentrum av rommet. Innfelt i denne steinsirkelen finnes montre med utstilte objekter.

Utstillingen i galleriet er delt inn i to. Til venstre for steinsirkelen er utstillingen rettet mot skipsfarten og handelen, altså de økonomiske sidene ved slavehandelen. Til høyre er utstillingen rettet mot slavenes liv på plantasjonen og hvordan de ble behandlet både der og under overfarten på skipene. I montrene som omkranser steinsirkelen, blir jeg først trukket mot venstre til utstillingsmontrene som tar for seg byttehandel av forskjellige varer over kontinentene. Jeg tar innover meg mangfoldet av gjenstander som beskriver handelsimperiene europeerne kontrollerte. Blikket faller på malerier av skip, perler, smykker og tekstiler laget i Afrika, men solgt i Europa og jernbiter brukt som valuta under handel.



Ill. 13: Galleri 2, "Enslavement and the middle passage". Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 14: Galleri 2, Monter med valuta og handelsvarer. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

KONFRONTERENDE FREMSTILLING

Jeg trekkes mot steinsirkelen som det kommer høy lyd fra: bølgeskvulp, skipslyder og rop. Inngangen til dette sentrerte avlukket advarer mot sterke scener. Idet jeg entrer rommet, og blir omgitt av to store skjermer som overvelder meg med inntrykk. Videoen er en gjengivelse av hvordan det må ha vært på slaveskipene.¹⁸¹ Det er en fragmentert gjengivelse, der man glimtvis i mørket får se en mann lenket fast, der grunnen han ligger på stadig beveger seg. Mannen har sterke smerter. Han kaster opp, vrir seg, stønner og roper. I bakgrunnen hører man havets lyder og lyden av treskip som knaker i stormen. Skjermene viser den samme scenen, men fra forskjellige vinkler. Filmen som blir vist fanger fort min oppmerksomhet. Den glimtvis fremstillingen får fantasien min til å fylle inn tomrommene mellom det som ikke vises. Filmen antyder en menneskelig grusomhet som jeg føler et stort ubehag av å bli konfrontert med. Mellom erfaringen av utstillingsdelen med skip og handel, får man en direkte link til mennesket som handelsvare, en ting som kan fraktes og behandles etter ønske. Mennesket er en død ting, som nærer luksusvarehandel i Europa. De flotte perlene og tekstilene er like mye verdt som menneskene, og man føler en nærhet til slavenes situasjon i det man tar inn filmen og alt den impliserer.

How can reconstruction adequately portray the physical suffering from shackling and whipping, the disease, illness, stench, inadequate diet, and rampant death associated with the crossing? Is it better to leave this to the visitor's imagination? Can curators and designers find mechanisms for empathetic engagement without generating prurient excitement of the evil itself?¹⁸²

Dette spør Leffler seg når hun ser fremstillingen av overfarten ved utstillingen i 1994.¹⁸³ Rekonstruksjonen var annerledes enn den som vises i dag, men spørsmålene er allikevel relevante for dagens utstilling i ISM. Hun referer til diskusjonen om hvor bokstavelig museet skal være i sin fremstilling av menneskelig lidelse. Leffler og andre som har studert liknende utstillinger, både fra slaveri og holocaustmuseer, mener at den besøkendes fantasi og det man som menneske fyller inn mellom bitene museet viser fram, er minst like viktige som det museet faktisk stiller ut. Det at man skal vise frem døde kropper og alle sider ved

¹⁸¹ For utsnitt av videoen se: Mezzo Films, *The middle passage immersive*, <http://www.mezzofilms.com/InternationalSlaveryMuseum.php> (oppsøkt 03.04.2012).

¹⁸² Leffler, "Maritime museums and transatlantic slavery", 68.

¹⁸³ Denne gjenskapelsen var en kombinasjon av film, lyd, og en del av et slaveskip. Denne installasjonen i museet var ment som en bokstavelig rekonstruksjon av hvordan det var å være på et slaveskip. Marcus Wood kritiserte rekonstruksjonen for å være ment å simulere minnet om overfarten, men med et fokus på underholdning og læringsopplevelse, som på samme tid mente å være historisk autentisk. Han mener teorien bak utstillingen stammer fra "consumer involvement", og at den er en parodi på opplevelsen av å være på et slaveskip. For mer om utstillingen fra 1994 se: Marcus Wood, *Blind Memory: Visual representations of slavery in England and America 1780-1865*, (New York, Routledge, 2000), 300.

menneskelig lidelse mener de er å falle under en fetisj for vold og menneskelig degradering. Den andre siden, som blant annet inkluderer representanter fra ISM, mener at man skal vise alt. Under en samtale med kurator Angela Robinson, nevnte hun at det midtre galleriet var ment å komme mot betrakteren som et brøl.¹⁸⁴ Museet vil fokusere på det voldelige, nettopp for å sjokkere betrakteren og ikke gjemme bort noe. Dette mener de vil sette dypere spor i den besøkende og fremme større refleksjon i ettertid. "It has to be in your face; we don't want to skirt any issues," har direktøren Richard Benjamin sagt i et intervju med NY Times.¹⁸⁵ Beth Kowaleski Wallace spør i artikkelen "Uncomfortable commemorations", om slike fremstillinger kan bli effektive?¹⁸⁶ Wallace peker på menneskelig fornedring og om fokuset på menneskelig lidelse i en slik bokstavelig forstand faktisk skaper empati og refleksjon, eller om den besøkende i stedet blir fiksert på den menneskelige lidelsen. Hun spør seg: "How does the depiction of dire and gruesome human suffering advance a curriculum designed to teach lessons about the need for a shared compassion?"¹⁸⁷

Selv opplever jeg dette galleriet som svært fokusert på det voldelige. Alle virkemidlene til sammen; filmen, lydene, slavelenkene, er alle en del av den overveldende opplevelsen jeg sitter igjen med. Det å være for bokstavelig i sine gjengivelser av grusomme hendelser, er etter min mening, ikke alltid hensiktsmessig for et museum hvis hensikten er at betrakteren skal sitte igjen med økt forståelse og kunnskap om historien som blir fortalt. Dette er nok også grunnen til at museer velger å trekke inn samtidskunst for å tolke de hendelsene som er for grufulle å vise fram gjennom representasjoner. Et eksempel på utstillinger som har forsøkt å fremprovosere følelser ved å tolke grusomheter, er det jødiske museet i Berlin. De gjør et forsøk på å representere fraværet av alle menneskene som ble drept under andre verdenskrig gjennom installasjonen "Fallen leaves", skapt av den israelske kunstneren Menashe Kadishman. Installasjonen består av et smalt rom med betongvegger uten vinduer. I rommet ligger det mange ansikter laget av jernplater. De har munner formet som om de skriker, og man må gå over alle ansiktene for å komme seg til den andre enden. Installasjonen er ifølge kunstneren ment å "evoke painful recollections of the innocent victims of yesterday, today and tomorrow."¹⁸⁸

¹⁸⁴ Samtale med Angela Robinson, kurator ved International slavery museum, (26.05.2011).

¹⁸⁵ Jane Perlez, *A new museum is frank in its exploration of the slave-trading past*, NY Times, 22.08.2007. http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22slav.html?_r=2, (oppsøkt 28.03.2012).

¹⁸⁶ Wallace, "Uncomfortable commemorations", 230.

¹⁸⁷ Wallace, "Uncomfortable commemorations", 231.

¹⁸⁸ Menashe Kadishman, Via Lewandowsky, og Arnold Dreyblatt. "The installations",

International slavery museum løser allikevel deler av fremstillingen på en god måte for meg som betrakter, når de velger å representere overfarten gjennom en glimtvis video som står fram som et samtidskunstverk. Jeg blir ikke presentert for selve opplevelsen av å være på slaveskipet, men får en glimtvis introduksjon, der min egen fantasi fyller inn hullene. Jeg opplever ikke følelsene rundt slaveriet selv, men jeg sitter igjen med en følelse av ubehag. Samtidig stiller jeg meg kritisk til situasjoner der museet prøver å gjenskape følelsen av å oppleve hendelsen slik den faktisk var. Mitt inntrykk er at dette var tilfellet i større grad ved den eldre utstillingen fra 1994, men jeg får allikevel litt av denne følelsen ved dagens utstilling. Kombinasjonen av de mange elementene som peker mot vold gir et helhetlig bilde av den forferdelige hendelsen. Allikevel kan jeg aldri som betrakter sette meg inn i hvordan det egentlig var, og det bør heller ikke være utstillingens mål. Slike utstillinger kan miste betrakteren underveis, ved å gjøre utstillingen om til en grøsser. Det handler ikke om å skjule det som har skjedd, men om å representere det på en måte som er verdig, og som gir betrakteren en følelse av å tilegne seg en overordnet lærdom. Hensikten ved denne utstillingen, er ifølge direktøren, at utstillingen skal være et verktøy for oppreisning og motstand.¹⁸⁹ Jeg er imidlertid usikker på om det er dette som formidles i det midtre galleriet.

SYMBOLSKE HENVISNINGER

Når jeg kommer ut av sirkelen igjen, er det en lettelse å komme seg vekk fra den intense fremstillingen og de høye lydene, så jeg starter på resten av runden rundt kokongen. Objektene som er utstilt viser skipsdokumenter som beskriver overfarten: Hvor mange mennesker som var om bord, hvordan slavene var ”pakket” inn under skipsdekket, hvor mange som døde underveis av sykdom eller unaturlig død og hvor mye mat som var med. Montrene viser håndjern, pisker og tegninger fra plantasjene, flotte stoler, porselen og andre verdigjenstander, – som skal ha blitt produsert på bakgrunn av rikdommen tjent på slavehandelen. Jeg kommer også over en modell der en plantasjefarm er rekonstruert. Rundt den kan man trykke på interaktive knapper for å få fram historier rundt arbeidsoppgaver og livet på plantasjen.

Jewish Museum Berlin, <http://www.jmberlin.de/main/EN/01-Exhibitions/04-installations.php> (opp søkt 28.03.2012).

¹⁸⁹ Perlez, http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22slav.html?_r=3



Ill. 15: Galleri 2, Monter "Hell on earth". Foto: Christine Snekkenes, (2011)



Ill. 16: Galleri 2, Lenker. Foto: Christine Snekkenes, (2011)



Ill. 17: Galleri 2, Monter "Loss of identity". Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Blikket mitt faller så på en monter av en kirurgkoffert, med de instrumenter han måtte trenge under overfarten på et skip, samt lenker til hender og føtter, som skulle holde slavene på plass.

Under overskriften "Hell on earth" blir slavenes liv om bord på skipet beskrevet. Teksten er som mange andre tekster i utstillingen; det er ingen tvil om oppreisningen museet prøver å formidle, nettopp fordi teksten er spekket med adjektiver og skildringer. Teksten er ladet med en underbygget empati for de menneskene som opplevde grusomhetene. Imidlertid har den også en slags sensasjonsbærende kvalitet, som nøres opp av de grusomme detaljene og den oppmerksomheten ordene vekker. Bak objektene ser man forstørrede tegninger laget av mennesker om bord. Tegningene viser afrikanske slaver tvunget til å danse av skipsarbeidere, som står klar med pisker for å straffe de som ikke beveger seg nok. Undertittelen antyder at dette ble gjort for å holde slavene friske og trente, slik at de kunne selges for en høyest mulig pris når de kom i land.¹⁹⁰ Et interessant perspektiv som museet formidler i samme monter, er slaveriopprør og måter afrikanske slaver stod i mot undertrykkelsen på. Teksten beskriver at det var vanlig med opprør på flere av skipene, som selvmord, nekte å spise, og nekte å gi opp sin egen religion. Flere afrikanske religioner bruker amuletter for å referere til guder og monterer viser et halskjede med flere slike amuletter. Det å la være å fremstille slavene som passive ofre både under arbeid ved plantasjonen og senere under avskaffelseskampanjer, er et aspekt ved historisk forskning som kommer til syne i utstillinger om slaverihistorie. Ved å stille ut grusomhetene de ble utsatt for, samtidig som man beskriver deres måte å gjøre opprør på, skaper man en balanse som får betrakteren til å oppleve og reflektere.¹⁹¹

I monterer får man innsikt i skipsarbeiderenes strenge kontroll, deres frykt for opprør (som kan ha ført til strengere forhold), slavenes håpløse situasjon, men samtidig deres modighet og menneskelige overlevelsesinstinkt. Objektene i seg selv (spesielt slavelenker), er en kjent gjenganger i slaveriutstillinger. Susan A. Crane, en kjent teoretiker innen kollektivt minne, skriver i introduksjonen til sin antologi *Museums and memory*, at minnet er en handling der man tenker på ting i deres fravær.

¹⁹⁰ Galleri 2, *Middle passage*, veggtekst: "Life on board ship for Africans".

¹⁹¹ Historiker Geoffrey Cubitt studerer hvordan utstillinger i 2007 som omhandlet slaveri tolket temaet motstand og opprør av afrikanske slaver. Geoffrey Cubitt, "Lines of resistance: evoking and configuring the theme of resistance in museum displays in Britain around bicentenary of 1807", *Museum and society* 8, nr. 3, 143-164 (2010). <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/volumes/volume8>

Dette minnet kan bli trigget i møte med gjenstander.¹⁹² Lenkene i utstillingen fungerer som en symbolsk ”minnetrigger” som får betrakteren til å se noe gjenkjennelig, noe som vekker et minne om hendelsen. Liknende symbolobjekter er å se i andre museer som fokuserer på traumer. Immigrasjonsmuseer har en tendens til å stille ut koffertene ved inngangspartiene. Eksempler på det er utstillingen ved Cité Nationale de l’histoire de l’immigration¹⁹³, eller Ellis Island i New York¹⁹⁴. Ved museet på Ellis Island er hele inngangspartiet fylt med koffertene som er godt brukt og som fortsatt har navnelapper på. Koffertene trigger en emosjonell gjenkjennelse, idet at man automatisk tenker på hva immigrantene gikk igjennom for å komme dit. Mange mistet alt de eide og mistet kanskje familiemedlemmer i et land der de ikke kunne språket eller kjente kulturen. Kofferten blir her et symbol på de få personlige eiendelene immigranter hadde med seg når de ankom et nytt land.

Liknende symbolobjekter er personlige artefakter som er igjen etter overlevende på holocaustmuseer. Brillen, tannbørster, hårbørster, sko er alle objekter som peker mot et fravær av en stor gruppe mennesker. På denne måten kan betrakteren føle en empati for de menneskene som har gått bort, fremkalt av objektene som blir utstilt. Nazismens systematiske utryddelsestaktikk blir ekstra tydelig, og på grunn av de personlige gjenstandene, får man et mer personlig forhold til historien og ofrene. Likeledes er lenker, håndjern, pisker og torturedskaper blitt brukt i slaveriutstillinger som et gjenkjennende objekt som ”minnetrigger” i betrakterens hode. Vi får direkte assosiasjoner til mennesker som blir behandlet som dyr, menneskelig undertrykkelse, grusomme handlinger og ideer om overlegenhet innen menneskelig etnisitet. Liknende objekter kan også være Ku Klux Klan-drakter, elfenbenshorn og sukkerkolber.

En annen type symbolikk ligger ifølge Williams i henrettelsesinstrumenter. Han hevder at minnesmuseer tendenser til å vise frem dødelige apparater. Brukt og utstilt *in situ* i celler eller torturrom (holocaustmuseer), eller presentert med kontekstuell forklaring i montre, kan besøkende se pistoler, kniver, granater, lenker, torturinstrumenter, uniformer,

¹⁹² Susan A. Crane, red. ”Introduction: Of museums and memory”, i *Museums and memory*, 1-13 (Stanford: Stanford university press: 2000), 2.

¹⁹³ For nærmere analyse av denne utstillingen, se: Saphinaz-Amal Naguib, ”Reconciling history and memory at the Cité Nationale de l’histoire de l’immigration”, i *Changes in museum practice: New media, refugees and participation*, red. Hanne-Lovise Skartveit og Katherine Goodnow, 48-58 (New York: Berghahn books, 2010).

¹⁹⁴ Ellis island immigration museum, ”Ellis island immigration museum”, *The statue of Liberty-Ellis island foundation Inc.* http://www.statueofliberty.org/Ellis_Museum.html (oppsøkt 28.03.2012).

propagandaplakater osv.¹⁹⁵ Objektene oppfattes som fascinerende, nettopp fordi vi som betraktere antar at de ble brukt til å utføre grusomme handlinger, selv om objektene i seg selv ikke kan knyttes spesifikt til en spesiell handling. Man vet ikke navnet på personen som utførte den eller hvem den ble utført på, men objektet forblir et symbol på grusomhetene som har blitt utført.¹⁹⁶

Der jeg står og ser på monterer, er jeg omringet av kaos. Bak meg hører jeg lyder fra en karibisk kvinne som forteller historier, bak monterer hører jeg skrik og stønn fra den kontemporære filmen i steinsirkelen. På veggen til venstre ser jeg forstørrede tegninger av torturerte slaver og i monterer jeg ser på finnes våpen, lenker og legeinstrumenter. Jeg er omringet av ekstreme inntrykk og kjenner en følelse av forvirring. Utstillingen skaper på dette punktet en *framing* som kommer fra mange sider og som virker påtrengende og utmattende. Denne *framingen* støtter opp om gjenstandene og gjennom min tidligere erfaring blir vi performative og utfører et performativt kulturelt minne. Med dette sikter jeg til antologien *Acts of memory; culturall recall in the present* der Bal har skrevet introduksjonen. Hun skriver at boken utviklet seg utfra forfatterens overbevisning om at kulturelt minne ikke bare er noe man tilfeldigvis er en bærer av, men at det er noe performativt, noe man fremfører, uten at man er bevisst at man gjør det.¹⁹⁷ Med andre ord er det noe som oppstår mellom meg, det jeg har erfart tidligere, objektene og det som *framer* objektene, som kan kalles historisk minne. Dette minnet kan ifølge Bal være manipulert fram av andre. Om dette er tilsiktet fra museets side er vanskelig å si, men utifra de virkemidler som er brukt, vil jeg tro at det er noe museet har tenkt over. Kaoset som oppstår rundt meg som betrakteren kan være en metafor på kaoset en slave følte, i det han ble røvet hjemmefra og satt på et skip.

MUNTSLIGE TRADISJONER

Jeg river meg løs fra fascinasjonen over symbolobjekter og blir trukket mot et mørkt rom der en kvinnestemme med karibisk aksent snakker. Dette er et mindre rom med to skjermer, der en kvinnen forteller tre forskjellige historier fra livet på plantasjonen. Den andre skjermen visualiserer det hun forteller. Historiene viser en mann som rømmer fra slaveriet, men som

¹⁹⁵ Williams, *Memorial museums*, 31.

¹⁹⁶ Williams, *Memorial museums*, 31.

¹⁹⁷ Mieke Bal, "Introduction", i *Acts of memory: Cultural recall in the present*, red. Mieke Bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer, vii-xvii (Hanover: University press of New England, 1999), vii.

blir tatt inn igjen av plantasjens vakthunder og straffet hardt. Blod renner nedover skjermen. En annen historie forteller om barn som blir skilt fra sine mødre og fedre i ung alder, for deretter å bli solgt til andre plantasjeeiere. Historiene blir fortalt utifra den karibiske kvinnens perspektiv, som om hun selv har opplevd grufullhetene på nært hold. Denne type historiefortelling fremstår som om den søker en nærere, mer personlig formidling. Jeg får nesten følelsen av å sitte i en mørk hytte og bli fortalt historier fra en slektning. Sansene tar alle virkemidlene inn og vekker en slags medfølelse med menneskene jeg blir kjent med gjennom historiene. De generelle beskrivelsene av grusomheter slavene blir utsatt for, blir preget av en mer personlig karakter og kommer til live gjennom tradisjonell historiefortelling, formidlet gjennom ny media.

Filmen vitner både om en referanse til muntlige historier, men også det å være vitne. Afrikas kultur har i stor grad vært preget av tradisjoner innenfor muntlig historiefortelling og musikk. Til tross for strenge livrammer beholdt slavene mye av kulturen sin gjennom felles sang på markene og historiefortelling seg imellom. Denne referanserammen gjør at den karibiske historiefortelleren naturlig passer inn i utstillingen. Kvinnens runde aksent og varme stemme assosieres med en bestemor eller annen familiær skikkelse, som forteller om sitt levde liv og det hun har opplevd. Fortellerstemmer vekker en empati og følelsen av samhold, og som betrakter føler man at vi er med på det denne karibiske kvinnen forteller. Vi tror på og føler, med henne.

OBJEKTER MED SKAMFULL FORTID

Objektene er mange i galleriet ”The middle passage”. De finnes i montre og i skuffer man kan trekke ut. Objektene er utstilt tematisk innenfor hver glassmonter. Et eksempel er monteringen som fremstiller ”Life on board ship for Africans”. Her fremstiller man også våpen, legeutstyr og andre ting som var nødvendig på et slaveskip, samt flere objekter som viser til at det også fantes afrikanske slavehandlere og deres opprinnelse. Hovedfokuset i denne monteringen ligger på et maleri av et skip fra Liverpool malt i ca. 1780 av William Jackson (1749-1803). Bildet viser et stort skip med tre segl som ligger rett utenfor en kyst. Tre små båter vises i bølgene og ser ut til å inneholde afrikanere. På veggteksten står det forklart at maleriet forestiller et skip som ankommer kysten ved Vest-Afrika. De tre små båtene sies å være afrikanske forhandlere som ror ut til skipet. Under samtale med kurator Angela

Robinson sier hun at de tre småbåtene med afrikanere var malt over da maleriet først ble anskaffet Liverpool museene, men etter at konservatoren rensket det, dukket de tre båtene opp igjen, og det ble klart at dette var et maleri som representerte et slaveskip.¹⁹⁸ Under maleriet er det laget en mindre modell både av slaveskipet og av den ene mindre båten. Her vises det hvordan skipet var lastet, både når det kom til afrikanske slaver, og i forhold til byttegods.

Et annet eksempel er samlingen av porselen og interiørgjenstander som representerer ”The benefits of slavery”. Bestikk laget av elfenben, sukker, møbler av tropisk tre, porselen som viser slaver som tjenere, alle et tegn på rikdom. Hele denne tematiske gruppen viser til det voksende konsumsamfunnet og resultatet av triangelhandelen. Samlingen av disse objektene er for det meste hentet fra bymuseet Museum of Liverpool. Jeg forestiller meg hvordan disse gjenstandene tidligere har blitt presentert i utstillinger som feiret det britiske imperiets rikdom. Dette er typiske objekter som er slaverirelaterte, så fremt man setter dem inn i den konteksten. I en annen setting ville de feiret tidligere rikdom, erobringer og europeisk livsførsel blant rike handelsmenn på 1700-tallet. Nye museologiske praksiser handler om nettopp dette. Gjenstander kan vise fram en estetisk kvalitet med referanser til én tid, samtidig som deres historie og måten de ble anskaffet på peker på en helt annen fortid. Debatten i dagens museum blir hvordan man stiller ut disse objektene og hvilke historier man lar komme frem i lyset.

¹⁹⁸ Samtale med Angela Robinson, Kurator ved International Slavery museum (26.05.2011).



Ill. 18: Galleri 2, Monter "Benefits of slavery". Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 19: Galleri 2, Elfenben som handelsvare. Foto: Christine Snekkenes,



Ill. 20: Galleri 2, Slaver i England jobbet ofte som tjenere. Te-servise. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

Galleri 3 - Håpets farge

På vei inn i neste galleri kalt ”The Legacy”, passerer jeg en trefigur i full størrelse datert til sent 1800-tall. Skulpturen viser en mann som bryter seg fri fra lenker i en symbolsk gest.¹⁹⁹ Skulpturen markerer overgangen til rommet som omhandler frigjøringen og avskaffelsen av slaveriet. Med ett glir man over i et lysere rom, dominert av fargen grønt (fargesymbol på håp). I introduksjonsteksten til dette galleriet, står det at fokuset ligger på arven etter slaveriet; rasisme og urettferdighet, men også afrikanske påvirkninger på den europeiske kulturen. En lang vegg med en tidslinje dominerer første del av galleriet. Denne starter i en dyprød farge, der avskaffelsesprosessen og viktige datoer knyttet til den er fremhevet. Flere av de midlertidige utstillingene som åpnet i 2007 hadde større fokus på avskaffelsen enn det ISM har.

Beskrivelsen av selve avskaffelsesprosessen på veggtekstene i denne seksjonen fremhever først og fremst forkjempere i England, som hadde afrikansk opprinnelse. Byen Liverpool blir beskrevet som den argeste motstanderen av avskaffelsen og det trekkes fram det faktum at loven i seg selv ikke gjorde slutt på handelen og at loven ikke hadde noe med det å eie slaver å gjøre.²⁰⁰ Med andre ord, ble ingen slaver frigjort av den første loven, men det ble forbudt for britiske skip å føre slaver over Atlanterhavet.²⁰¹ England fikk således rollen som en av hovedaktørene i den internasjonale debatten om avskaffelsen av slavehandelen. Fremstillingen stemmer med trenden som har blitt sett i flere slaveriutstillinger. Man skal ikke lenger fremheve de hvite forkjemperne for avskaffelsen som helter og de afrikanske slavene som stakkarslige ofre. Stiller man ut med en slik agenda underbygger man afrikanske prestasjoner i kampen mot slaveriet.²⁰²

Tidslinjen går fra rødt, over i oransje og over i grønt. Den siste halvdel av tidslinjen starter med den pan-afrikanske kongress som jobbet for å utfordre diskriminering og undertrykkelse fra 1919-1938.²⁰³ Denne grønne delen trekker frem viktige datoer for raseoppgjør, protester

¹⁹⁹ International slavery museum, *Transatlantic slavery*, 60.

²⁰⁰ Galleri 3, *Legacy*, tidslinje første del.

²⁰¹ For mer lesestoff om argumentene for og i mot avskaffelsen, se Bodleian Library, *The slave trade debate: contemporary writings for and against*, (Oxford: Bodleian Library, 2007). Boken er en samling av brev og innlegg i aviser fra slutten av 1700-tallet som debatterer med hverandre.

²⁰² Simpson, *Making representations*, 17.

²⁰³ Galleri 3, *Legacy*, galleritekst.

og bevegelser som kjemper for likhet og frihet. Her er det innfelt to skjermer som viser opprør både i USA og i England, i tillegg til taler av forkjempere som Martin Luther King og Malcolm X. På motsatt side av denne veggen står et monter med en Ku Klux Klan drakt. Denne, kontrastert med taler om Civil rights, rettferdighet og likebehandling, skaper en *mise-en-scène* som kommuniserer med mottakeren, altså betrakteren. Drakten utgjør *framingen*, og gjør at refleksjonene jeg sitter igjen med er en påvirkning mellom to krefter. Kampen for frihet og likestilling balanserer med den ubehagelige motstanden som finnes i symbolikken til Ku Klux Klan drakten.

Videre i utstillingen vil man oppleve brutale bilder av hva Klanen gjorde på 1920-tallet, men det er ikke selve bildene som skaper de sterke sanselige reaksjonene i denne delen av galleriet. Det bokstavelige er ikke det sjokkerende eller det selvforklarende, det er heller det som eksisterer i fantasien, det den besøkendes fantasi selv tillegger utstillingen. Det som oppstår i rommet mellom mennesker som kjemper for sin rett og drakten som symbolobjekt, blir en assosiasjon til mye vondt. Slik skapes et kollektivt minne eller en kollektiv samvittighet. Her kjenner man kontrastene i utstillingen og disse overgår momentene der utstillingen selv prøver å overspille sin rolle. ISM prøver tidvis å skape sterke reaksjoner ved bruk av videoer, datateknologi, sterke bilder, objekter og tekster. Med dramatiske ordvalg vil de sjokkere besøkeren, noe som kan virke undervurderende på den besøkende. For er det ikke utstillingene som tillater rom for spørsmål, og egne tanker som skaper de største debattene og refleksjonene?

Fotografier som postkort

Flere fotografier blir fremstilt i galleriet ”The Legacy”. To av disse fotografiene viser mennesker som nylig er blitt drept. De er begge to svart-hvitt-fotografier fra Allen-Littlefield-samlingen, et arkiv med et stort antall fotografier og postkort av lynsjing tatt i perioden 1882-1968 og samlet inn mellom årene 2000-2005. James Allen og John Littlefield står bak innsamlingen som resulterte i en omreisende utstilling og en bok, begge titulert *Without Sanctuary: lynching photography in America*.²⁰⁴ Det ene fotografiet finnes på veggen med tidslinjen og det andre finnes i et rom som omhandler rasisme. Det oppsiktsvekkende med disse to fotografiene er blant annet brutaliteten i det å se på dem, brutaliteten museet ønsker at vi som betraktere skal se, og det faktum at noen har tatt fotografiet av hendelsen. Utstillingen tilbyr ikke annen informasjon enn en billedtekst, der dato (på bare ett av fotografiene), navn på offeret og stedet blir redegjort for. På det andre fotografiet jeg omtaler finnes også en mindre redegjørelse av hendelsen rundt drapet.

Av de innsamlede fotografiene som viste lynsjinger ble flere solgt som postkort og kjøpt som suvenirer. Howard Woody beskriver i antologien *Delivering Views: Distant cultures in early postcards* begynnelsen av 1900 tallet som en gullalder innenfor postkortproduksjonen i USA. Postkort med bilder begynte å bli produsert mot slutten av 1800-tallet og nådde sin høyde i 1912.²⁰⁵ Disse postkortene var både populære suvenirer og samleobjekter, en popularitet produksjonsfirmaene og fotografene utnyttet seg av. Kortene ble brukt som steder for markedsføring og reklame, også for å redusere de dyre produksjonskostnadene. De hadde som oppgave å tiltrekke seg kjøpere gjennom bilder med fengslende motiver.²⁰⁶ Woody fremhever også veksten av svart-hvitt fotografier som blomstret på denne tiden, mye på grunn av deres bruk i postkortindustrien. På grunn av populariteten til kortene og den utstrakte bruken av fotografi, ble det utviklet bedre pressteknikker som gjorde det mulig å masseprodusere

²⁰⁴ Utstillingen ble først åpnet ved New York historical society i 2000, og blir en del av den faste samlingen ved the national underground railroad freedom center i 2012. Utstillingen tiltrakk seg store mengder med besøkende, og har blitt vist i flere amerikanske byer etter dette. Center for civil and human rights, The national underground railroad freedom center, Atlanta, <http://www.freedomcenter.org/without-sanctuary/about/>, (oppsøkt 03.04.2012).

²⁰⁵ Howard Woody, ”International postcards: Their history, production, and distribution (Circa 1895-1915)”, i *Delivering views: Distant cultures in early postcards*, red. Christraud M. Geary og Virginia-Lee Webb, 13-45(Washington: Smithsonian institution press, 1998),42.

²⁰⁶ Woody, ”International postcards”, 14-16.

postkort.²⁰⁷ Produksjonen av postkort som avbildet lynsjinger på slutten av 1800-tallet ble en markedsføringstrend blant flere fotografer. Bildene fungerte hovedsakelig som skremselspropaganda, og som en manifestasjon av de hvites overlegenhet. De fleste fotografiene viser både offer og overgripere, ofte i tillegg til et stort antall publikum, stort sett bestående av hvite betraktere. Hva slags type mennesker som ser på kan variere, men kan inkludere både kvinner, barn og menn. De er ofte vendt mot fotografen eller mot offeret, noen smilende og andre alvorlige. Fotografen har tatt bildene etter offerets død og fremstår som en av betrakterne, ikke en som griper inn eller har prøvd å stoppe handlingen.²⁰⁸

Det første fotografiet er av av Laura Nelson. Billedteksten forteller at hun er hun blitt lynsjet og henger barbent fra et tre. Bildet er tatt i 1911 i Okemah, Oklahoma. Fotografiet er vist på tidslinjen i det tredje galleriet, ved siden av en tekst som sier at over 4000 fargede ble lynsjet av hvite mellom 1882 og 1950. Fotoet viser en ung kvinne hengende død i luften. Hun er kledd i en hvit lang kjole med små blomster på. Ved nettsiden til "Without Sanctuary", som har blitt laget for å få spredd informasjonen om denne delen av amerikansk historie til så mange som mulig, finner jeg informasjon om de to bildene som museet ikke går inn på. I tillegg finner jeg forskjeller i hvordan museet fremstiller fotografiet på i sin utstilling. Under ekstrainformasjonen om bildet av Laura Nelsons døde kropp får jeg vite at lynsjingen var av både henne selv, som var 35 år, og hennes sønn på 14 år. De var arrestert på bakgrunn av drapet på en politimann som ifølge aviser fra området ble skutt av Laura Nelsons sønn L.W Nelson. Hendelsen skal ha skjedd mens politimannen lette etter stjålet kjøtt i Nelsons hjem. Moren skal ifølge aviser fra Oklahoma ha prøvd å beskytte sønnen ved å ta på seg skylden, men hun ble raskt erklært uskyldig. Begge ble allikevel hentet ut av fengselet av en mobb som dro mor og sønn ut til en bro i området, der de begge ble lynsjet. I teksten står det: "Hundreds of people from Okemah and the western part of the country went to view the scene." På et annet bilde av den samme hendelsen ser vi broen på avstand, med de to ofrene hengende under.²⁰⁹ Landskapet er idyllisk med elven under og løvtrærne rundt på alle kanter. Broen er full av hvite publikummere som vender seg mot fotografen. Fotografiet ble i likhet med bildet av Nelson alene, solgt som postkort.

²⁰⁷ Woody, "International postcards", 16.

²⁰⁸ Apel, "On looking: Lynching photographs and legacies of lynching after 9/11", *American Quarterly* 55, nr. 3 (2003), 457-478, <http://www.jstor.org/stable/30041984>, 458.

²⁰⁹ Without Sanctuary, "The lynching of Laura Nelson and her son, several dozen onlookers, May 25, 1911, Okemah, Oklahoma", Photo Gallery, bilde 34, <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).



Ill. 25: Tidslinje, Laura Nelson, Museets representasjon. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 26: Without Sanctuary, "The barefoot corpse of Laura Nelson, May 25, 1911".



Ill. 27: Without Sanctuary, "The lynching of Laura Nelson and her son, several dozen onlookers, May 25, 1911".

Når man ser på fotografiet av Laura Nelson, forstår man at fotografen må ha sittet i en båt under den hengende kvinnen, i det han tok bildet av henne. Man ender opp med å spørre seg: Hva var grunnen til dette? Og hva var fotografens motiver?

Grief and a haunting unreality permeate this photo. The corpse of Laura Nelson retains an indissoluble femininity despite the horror inflicted upon it. Specterlike, she seems to float – thistledown light and implausibly still.²¹⁰

Ser man på det originale fotografiet som er digitalisert på nettsiden ”Without Sanctuary” og på kopien av fotografiet som ISM har valgt å stille ut i sin utstilling, ser man betydelige forskjeller. Museets versjon fremstår svært annerledes enn originalen ettersom fotografiet er kuttet slik at man ikke ser føttene (som jo er en del av billedtittelen) eller vannet under henne. Billedflaten er også kuttet slik at man kun ser tretoppene, men ikke trekonstruksjonen som indikerer hvor hun henger fra. Som betrakter har jeg ingen mulighet til å se for meg hvor hun henger fra eller hvor hun befinner seg, og det ser ut som om Nelson henger langt over fotografen. Originalt er fotografiets ramme større, og mer av konteksten rundt Laura Nelsons død kommer til syne. Bildet er tatt svakt nedenfra. Man ser en kvinne hengende fra et tau, bundet fast i deler av en trekonstruksjon (noe som antyder en bro). Man ser også at hun henger over en elv eller en innsjø. Trærne vi ser i bakgrunnen står langs vannkanten.

Kvinnen ser sart og pikeaktig ut der hun henger, med de bare føttene som henger inntil hverandre, og ansiktet halvveis vendt mot fotografen i et fredelig uttrykk, som om hun sover. På den nederste delen av billedflaten finnes en skrift. Den er vanskelig å tyde, men ordet *copyright*, og 1911, Okemah, Oklahoma er svært tydelige. Det andre ser ut som om det kan være fotografens navn og et tall som kan referere til prisen på fotografiet eller noe liknende. Museets fremstilling antyder at Laura Nelson henger mye høyere opp enn det hun egentlig gjør, noe som får henne til å se ut som hun svever og skaper en antydning til noe guddommelig, en Madonna, eller martyr. Fremstillingen er problematisk, fordi Nelsons kvinnelighet på denne måten blir fremhevet, og derfor objektifisert.

²¹⁰ Without Sanctuary, “The barefoot corpse of Laura Nelson, Mai 25, 1911, Okemah, Oklahoma”, Photo gallery, bilde 33. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

REPRESENTASJON AV VIRKELIGHETEN

”The photograph is a particular sort of image, one which operates through freezing a moment in time, portraying objects, people and places as they appeared within the view of the camera at that moment.”²¹¹ Fotografier av dokumentarisk sort, er bilder som ofte dukker opp på historiske museer, som bevis for en hendelse. De blir sjelden satt spørsmålstegn ved av de besøkende, som ofte faller til ro med at ”sånn var det”. Allikevel er fotografiet, som en utstilling, bare en vinkling av historien. I dette tilfellet har museet selv redigert et fotografi som allerede fremviste sin vinkling av historien. På den måten tar de fotografiet ut av sin kontekst og konstruerer en ny ramme rundt fremstillingen av Laura Nelson.

Teoretiker Liz Wells trekker fram Sigmund Freuds konsepter om voyeurisme, når hun omtaler betrakterens aktive ”blikk”.²¹² Fotografiet i seg selv, skriver Wells, er et medium som naturlig inviterer til en slags voyeurisme. Men konseptet voyeurisme kan også brukes på seksualiserte, erotiske bilder, eller koloniserte mennesker.²¹³ Konseptet innebærer ofte det mannlige blikkets objektifisering av kvinnen, eller det imperialistiske blikket på den koloniserte. Det er nettopp dette vi ser tilfellet av i ISMs representasjon av Laura Nelsons døde kropp. Fra et froskeperspektiv ser vi opp på plasseringen av bildet, som viser en kvinne som svever oppe langs tretoppene.

Kuratoren har tatt fotografens rolle, og den makten han har over fotografiet. *Framingen* av bildet gjør at jeg som publikum ved ISM blir den voyeuristiske betrakteren. Mitt blikk, ser opp på fotografiet av en kvinne, som ikke lenger bare er en kvinne, men en martyr, et ikon, en kolonisert. Teksten forteller at over 4000 afro-amerikanere ble lynsjet i USA mellom 1882 og 1950, og fotografiet av Laura Nelson er en representasjon av den faktaopplysningen. Navnet hennes, og hennes identitet betyr ikke lenger noe for den som ser. Hun er en billedlig representasjon av teksten, og en tolkning av utstillingens objektifisering av fotografiet.

²¹¹ Liz Wells, red. *The photography reader*, (London: Routledge, 2004), 1.

²¹² Liz Wells, red. *Photography: A critical Introduction*, tredje utg.(London: Routledge, 2005), 170,171.

²¹³ Wells, *Photography*, (2005), 171.

BILLEDIGE KONSTRUKSJONER

Det andre fotografiet som ISM stiller ut er satt i et mindre rom på motstående side av tidslinjen. Rommet er til minne om Anthony Walker, en 17 år gammel gutt fra Liverpool som ble drept gjennom rasistisk motivert vold i 2005. Galleriet viser flere billedlige eksempler på rasisme, fra avskaffelsen av slaveriet, og frem til i dag. I fotografiet av William Brown får vi mer billedinformasjon av museet. Litt av historien rundt drapet blir beskrevet i billedtekst, men det mangler årstall. I teksten får vi vite at Brown ble hentet ut av fengselet, torturert, drept og så brent.²¹⁴ Fotografiet jeg ser på viser William Browns brennende lik liggende mellom flere treplanker. Overkroppen hans er bøyd oppover i en bue og hendene ser ut som de er bundet på ryggen. Bak det brennende offeret står opp mot 30 betraktere. Noen ser mot offeret, andre poserer for fotografen. Noen smiler, og andre er alvorlige. Til og med en mindre gutt kan sees blant det stirrende publikumet. Han smiler og strekker seg på tå for å se brenningen. Billedteksten forteller at en mobb satt rettshusfengselet i brann, hentet ut Brown, hang ham fra en lyktstolpe og brant opp hans torturerte kropp.

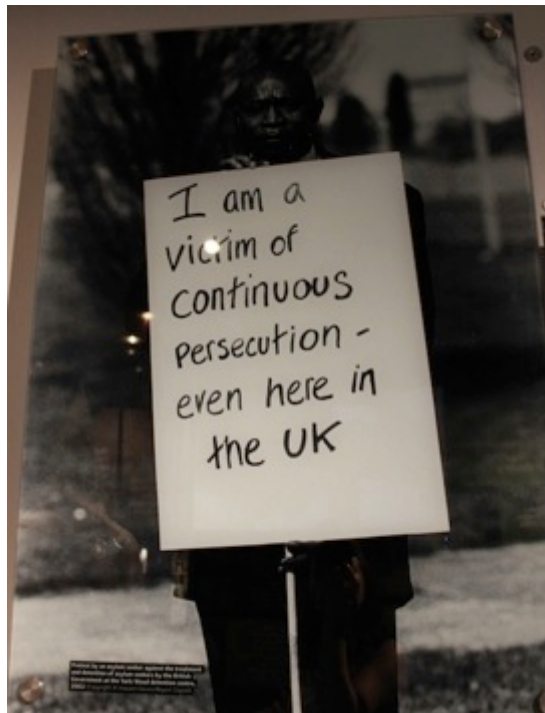
Nettsiden "Without Sanctuary" tilbyr mer informasjon rundt lynsjingen av William Brown.²¹⁵ Her står det at sommeren 1919, den sommeren Brown ble drept, ble kalt "red summer". Dette skal ha vært fordi perioden mellom april og oktober det året inneholdt en serie blodige rasistiske opprør i over 25 amerikanske byer. Når det gjelder selve hendelsen bak mordet på Brown, står det i teksten at han satt i fengsel, anklaget for å ha forgrepet seg på en hvit jente. En stor mobb samlet seg utenfor fengselet og holdt på å drepe borgermesteren Edward P. Smith da han kom ut for å roe ned folkemengden. I tillegg ble 4 drept og 50 såret før politiet klarte å skape orden. Fotografiet ble kjøpt fra en mann i Nebraska. Hans bestefar hadde kjøpt fotografiet for 2 dollar som en suvenir da han besøkte Omaha i 1919.

Ved siden av fotografiet, som er på størrelsen med et postkort, er et sorthvitt-fotografi i A2-størrelse. Fotografiet viser en mann stående bak et skilt han holder i hendene. Skiltet dekker nesten hele kroppen hans og har en tekst som sier: "I am a victim of continous persecution – even here in the UK." Billedteksten sier: "Protest by an asylum seeker against the treatment

²¹⁴ Nettsiden "Without sanctuary" skriver at fotografiet ble tatt 28.september 1919, Omaha, Nebraska. (Omaha var der bildet ble tatt, og Nebraska var der bildet befant seg da James Allen og John Littlefield samlet det inn). Without sanctuary, "The burning corpse of William Brown". September 28, 1919, Omaha, Nebraska. Photo Gallery, bilde 80. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

²¹⁵ tilleggsinformasjon til fotografiet Without sanctuary, "The burning corpse of William Brown", <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

and detention of asylum seekers by the british Government at the Yarl's Wood detention centre, 2002.” Sidestillingen av fotografier skaper et bånd mellom de to menneskene som er avbildet og en annen type *framing* enn ved representasjonen av Laura Nelson. Bildene skaper en historisk kontinuitet, men også en internasjonal relasjon. Begge motivene viser en form for undertrykkelse, selv om det ene fotografiet er svært voldelig og det andre svært bokstavelig i form av skrift. Allikevel kan man si at de to fotografiene samlet skaper en symbolsk tekst som fremføres foran meg som betrakter. Det skapes en *mise-en-scène* som ikke kunne oppstått hvis jeg ikke stod der, observerte og følte. Bildene fremviser hvordan rasisme har vært en del av fortiden, både for hundre år siden, og hvordan den er det i dag. De viser at rasisme skjer internasjonalt, i denne sammenhengen både i USA og i Storbritannia. Som betrakter vet jeg ikke hva som har skjedd med asylsøkeren fra 2002. Men han ytrer det i form av tekst og ytringen kunne like gjerne stått under det andre fotografiet av William Browns brennende lik. Fotografiene forsterker hverandres budskap.



Ill. 28: Galleri 3, rom om rasisme.
Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 29: Galleri 3, William Brown, museets representasjon. Foto: Christine Snekkenes, (2011)



Ill. 30: Without Sanctuary, "The burning corpse of William Brown, 28 september, 1919".

BETRAKTERENS BLIKK

Synet av fotografiene, den stirrende mobben og de lemlestedde likene, frembringer avsky, men også sorg. Sorg over at mennesker kan utføre slike handlinger mot hverandre, og synes det er underholdende. I settingen disse bildene er vist forandres de til et ikon som representerer rasismen, understreket med tekst. Fotografiet av Laura Nelson, plassert på tidslinjen, er en billedlig representasjon av tekstens betydning. Susan Sontag, forfatter av bøker som *On photography* (1977), og *Regarding the pain of others* fra (2003), har skrevet om fotografier og deres ”spor” tilbake til realiteten.²¹⁶ For henne betyr det faktum at fotografiet eksisterer, at de er et vitne om aktualiteten over hvordan noe, noen eller hvor noe, fant sted.²¹⁷ Hun sammenligner lynsjebildene med bilder tatt av torturerte fanger fra Irak ved det amerikanske fengselet Abu Ghraib, og omtaler dem som suvenirer og trofeer.²¹⁸ Hun understreker at det grusomme fremvist på bildene ikke kan separeres fra den grusomme handlingen ved å ta bildene, med overgripere og publikum i samme bilde.²¹⁹

Dora Apel kobler bildene av lynsjinger til det å betrakte, og hun skriver at den lynsjede personen er et tydelig resultat av makthierarkiet fra slaveriets struktur. Afrikanske slaver ble redusert til objekter og fikk ingen rett til ”å se”.²²⁰ Apel beskriver det stolte blikket til den hvite mobben i fotografiene; en gruppe mennesker som forventer et hvitt publikum som gjenkjenner deres gjerninger, ikke som kriminelle, men som noen som har ytret rettferdighet over det de anser som afro-amerikanske kriminelle. Hun hevder at ved å dele bildene med dagens offentlighet, vil man gå vekk fra mobbens voyeuristiske blikk, til å bære vitne og se gjennom et vitnes øyne.²²¹ Imidlertid vil jeg hevde at *framingen* rundt fotografiene har mye å si for hvordan man ser og hva man ser på. Diskusjonen kan derfor trekkes til hva det er man faktisk ser på som betrakter. Blir jeg en betrakter som ser på de grusomme handlingene sammen med mobben, eller blir jeg et vitne fra vår tid som gjennom et minne av bildet deler medfølelse og sorg? Skal jeg som hvit betrakter føle skyld, sinne, eller at jeg blir anklaget? Hvis dette er tilfellet, hvem skal man i såfall føle et sinne mot? Promoterer bildene i en utstilling som ISM sinne eller lærdom? Apel referer til religionsprofessor Theophus Smith

²¹⁶ Wells, *Photography*, (2005), 27.

²¹⁷ Wells, *Photography*, (2005), 28.

²¹⁸ Susan Sontag, ”Regarding the torture of others”, New York Times Magazine, 24-42 (23.05.2004), 24, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> (opp søkt 12.05.2012).

²¹⁹ Sontag, ”Torture of others”, 26,27.

²²⁰ Apel mener med dette at slavene kunne få strenge straffer for å møte blikket til sine eiere eller bli tatt i å se på hvite mennesker. Apel, ”On looking”, 461.

²²¹ Apel, ”On looking”, 462.

som fremhever at både nazistene og overgriperne bak lynsjingen var mennesker man fant i hverdagslivet, ute på gatene, naboer osv. Det er viktig lærdom å vinne, ifølge Smith, ved å studere nærmere hvorfor vanlige mennesker ble drevet til slike inhumane handlinger.²²² Apel referer også til Leon Litwacks essay i boken *Without Sanctuary*:

The need for this grisly photographic display may be disputed for catering to voyeuristic appetites and for perpetuating images of black victimization [...] but the extent and quality of the violence unleashed on black men and women in the name of enforcing black deference and subordination cannot be avoided or minimized. Obviously it is easier to choose the path of collective amnesia, to erase such memories, to sanitize our past. It is far easier to view what is depicted on these pages as so depraved and barbaric as to be beyond the realm of reason.²²³

Diskusjonen står altså mellom noe av det samme som ved filmen i galleriet om "The Middle Passage". Noen hevder effekten av utstillingen og det man sitter igjen med vil fungere bedre i en setting der ikke alle grusomhetene blir bokstavelig fremstilt. De sikter til betrakterens voyeuristiske blikk som et som sensasjonaliserer ondskap. Andre mener det vil føre til historisk hukommelsestap hvis man ikke gjør det. Geary og Webb understreker viktigheten av å ikke glemme slike historiske fotografier i deres bok om koloniale postkort:

Many historical postcards became part of racist, sexist, and colonial discourses. Although it may be painful to look at such cards today, examining them becomes a necessary and important exercise when dealing with the legacy of racism and Western imperialism that shaped aspects of postcard production.²²⁴

Williams understreker at ved å slippe fotografier inn i minnesmuseer og plassere de inn i en ny kontekst, kan deres originale mening forandres.²²⁵ Noe av det samme har James Allen sagt ved en forelesing ved Fisk University. Han mener at i stedet for å holde bildene skjult i familiealbum og gamle koffertene på loftet, burde man plassere disse fotografiene i en mer konkret, respektfull kontekst. Kun på denne måten kan ofrene avbildet få gjenoppreisning.²²⁶ Kun på denne måten kan vi unngå å bli lik de hvite som snudde hodene vekk fra lynsjingen og humanisere ofrene ved å bære vitne.²²⁷ David Campell debatterer effekten av slike brutale bilder. Han beskriver fotografiene ved "Without Sanctuary" som ikoner for hvit

²²² Apel, "On looking", 465.

²²³ Leon Litwack sitert i Apel, "On looking", 466.

²²⁴ Christraud M. Geary og Virginia-Lee Webb, red. "Introduction: Views on postcards", i *Delivering views: Distant cultures in early postcards*, 1-12 (Washington: Smithsonian institution press, 1998) 9,10.

²²⁵ Williams, *Memorial museums*, 57.

²²⁶ Apel, "On looking", 466.

²²⁷ Kurator i Atlanta Joseph Jordan referert til i Apel, "On looking", 467.

overlegenhet.²²⁸ ”No confession is offered to emotional sensitivity, and there is no use of abstraction or metaphor to signal what has taken place.”²²⁹

At postkortene og deres historie ikke blir nevnt i utstillingen er kritikkverdig. Det faktum at lynsjingen ble kommersialisert og brukt for å opprettholde forskjeller mellom hvit og svart er en meget interessant kontekst for disse fotografiene. Der jeg med ubehag ser på de døde kroppene ønsker jeg å vite hvem de er, hva som har skjedd, hvem som har utført handlingen. Jeg lurer på hvorfor mobben stirrer inn i fotografens linse, hvorfor de stolt viser fram hva de har gjort. Ved å fortelle fotografiens historie, i hvilken setting de ble tatt, at de var en del av en hel bevegelse med lynsjinger representert som postkort og hva som førte til handlingen, kunne ha gitt den besøkende et mer personlig forhold til hvert fotografi. Man ville ikke ha sett på de lynsjede som bare en av 4000, bare en torturert kropp uten menneskelig liv. Slik de er stilt ut nå er de mennesker omgjort til objekt. Fotografens rolle bak det hele og det at han har villet dokumentere denne historiske hendelsen er viktig å få fram. Hvorfor har disse bildene blitt tatt? Er det nettopp for å dokumentere noe, eller er det en promotering av seg selv som profesjonell fotograf? Eller begge deler? Den viktigste grunnen til å vise frem slike fotografier er å få frem i lyset hvor mange rasistisk motiverte drap som har skjedd i vår samtid og som fortsatt skjer. Slike tilfeller har vi sett mange av i USA²³⁰, og i Storbritannia. I Liverpool skjedde det med Anthony Walker, som museet hedrer i denne delen av utstillingen. Hvordan man stiller ut slike drap kommer an på hvilken holdning man som museum har til fremvisning av traumatiske hendelser. Imidlertid er framingen, og den mise-en-scène som blir skapt i plasseringen av disse bildene, svært viktig for hvilken fortelling fotografiene ender opp med å formidle.²³¹

²²⁸ David, Campell, ”Horrific blindness: Images of death in contemporary media”. *Journal for cultural research* 8, Nr. 1, 55-74 (Routledge:2004), 57, <http://dx.doi.org/10.1080/1479758042000196971> (oppsøkt 15.03.2012).

²²⁹ Campell, ”Horrific blindness”, 56.

²³⁰ James Byrd, en av de groveste rasistiske motiverte drapene i vår samtid, ble slept til døden bak en pickup bil og halshugd på veien, i Jasper, Texas 1998. I tillegg har flere drap blitt avdekket som rasistisk motiverte de senere årene. Apel, ”On looking”, 469.

²³¹ Postkortene åpner opp for en rekke forskjellige perspektiver, og kan settes inn i en rekke diskurser. For denne oppgaven er hovedpoengene om hva fotografiene er og hvilken funksjon de hadde viktige forhistorier, sett i forhold til en analyse av hvor de er plassert i ISMs utstilling. Debattene rundt disse fotografiene er imidlertid så omfattende at de ikke passer inn i denne avhandlingen.



Ill. 31: Galleri 3, Sanctuary, "We will remember". Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 32: Sanctuary, tilbedelsesgaver. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 33: Sanctuary, Olalekan Babalola. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

ÅNDELIG REFLEKSJON OG SORG OVER DE DØDE

Etter å ha fulgt den ene delen av galleriet som tar for seg rasisme, vender jeg tilbake til et rom i midten av galleriet. Rommet er utformet som en helligdom eller et lite kapell. Midt i rommet står en rød puff, der man kan sitte ned og se mot et alter. Veggteksten ved inngangen av rommet sier at det er kommisjonert av Olalekan Babalola, en Yoruba babalawo (”prest”). Rommets form og symbolene i det, skal påkalle forfedrenes ånder og skal være inspirert av andre tidligere brukt av afrikanere i Amerika. Veggteksten åpner med setningen: ”This shrine was commissioned to commemorate the ancestors of those descended from enslaved Africans”. Videre fortsetter den: ”We invite you respectfully to enter the shrine and to reflect on the stories and the lives of the people presented in this gallery.”²³² Ordene som først fanger min oppmerksomhet når jeg leser teksten er *commemorate* og *reflect on the stories*. Museet har vist de horrible omstendighetene ved den transatlantiske slavehandelen og inviterer oss nå til å minnes eller sørge over de døde. Med dette tilskuddet til utstillingen plasserer ISM seg under genren *minnesmuseum*.

Objektene som utgjør alteret er plassert i innfelte hyller i en hvit vegg med belysning bakfra. Jeg ser blant annet en vannmugge plassert i midten av en sirkel med vannglass halvfyllt med vann, hvit rom, en sigar, forskjellige typer frukt, roser, hvite kubbelys og mynter. Hvordan klarer jeg som besøker og omstille meg fra det å bli lært, til det å minnes? På en måte blir jeg fascinert over dette rommet, som på mange måter er en abstrakt rekonstruksjon av andre som afrikanske slaver pleide å ha for å minnes sitt land, sin familie og sine forfedre. På en annen side er jeg overveldet av alt jeg har måttet ta inn av følelsesladet historie, sanseopplevelser og lyd. Behovet er der for å reflektere over det jeg har sett, men akkurat som ved opplevelsen av en traumatisk hendelse, trenger man avstand for å virkelig kunne reflektere.

Ut fra det lille rommet ender jeg opp på den andre siden av galleriet ”The Legacy” og ser på byen Liverpools påvirkning av slavehandelen. Her ser man forstørrede gateskilt fra Liverpool man kan snu på for å se hvordan gaten fikk det navnet den har i dag. Et eksempel på dette er gaten Cunliff. Bak på dette skiltet står det at navnet kommer fra borgermester Cunliff som var i denne stillingen i 1716, 1729 og 1735. Teksten beskriver at han og hans to sønner finansierte mer enn 50 reiser for å handle slaver, i tillegg til å handle med slaveeiere i Maryland og Virginia. En touchskjerm viser også interaktive kart over byen, hvor man kan få fram

²³² Galleri 3, ”Legacy”, veggtekst: *Shrine to the ancestors*.

fotografier av forskjellige gater i Liverpool i dag, samtidig som man kan se hva slags relasjoner de hadde til slaveriet. Noen gater har tilhørighet til avskaffelsesforkjempere mens andre har fått navnet etter velstående slavehandlere. Videre oppfordrer museet til å sende inn familiehistorier hvis de har tilknytning til slavehandelen, noe de viser eksempler på gjennom tekst, bilder og muntlige historier som formidles gjennom høretelefoner. Historiene er personlige og de som forteller prater om sine forfedre eller hvordan det er å være farget i Storbritannia i dag. Denne delen av utstillingen fester slaverihistorien til dagens Liverpool og inkluderer gjenkjennende minner for de som bor der i dag. Utstillingen får antagelig også mennesker fra andre byer og land til å tenke på koblinger til stedet de selv kommer fra. For en besøkende fra Liverpool vil man antagelig reflektere over om noen av ens egne forfedre var involvert, og som besøkende fra Norge, skaper det en assosiasjon til de gatene jeg har gått rundt i de siste dagene i Liverpool, men også en refleksjon rundt Norges slaverihistorie. Denne typen historier skaper et kollektivt minne, både ved gjenkjennelsesmomentene, men også gjennom de samtidige familiehistoriene og ikke minst refleksjonene dette skaper rundt dagens samfunn. I det siste rommet av den faste utstillingen er stemningen lettere. Det forrige rommet med personlige historier har skapt en myk overgang til den siste delen der jeg blir møtt med sambamusikk. Ved en musikkstasjon kan man høre på et kartotek med utvalg av 300 forskjellige sanger innen jazz, blues og hiphop. Dette avsluttende rommet gir en ”lykkelig” slutt på historien, noe som kan forbindes med håp for fremtiden.

Som en generell tolkning av utstillingen vil jeg hevde at man som besøker sitter igjen med et nytt kollektivt minne av slaverhistorien når man har gått gjennom alle galleriene. Kontraster mellom de forskjellige rommene, de brutale historiene, bilder og objekter, samt moderne teknologi med høyt lydnivå gjør at man er tappet for energi når man kommer ut igjen. Dette trenger ikke være negativt, i den forstand at museet forsøker å sjokkere den besøkende. Historien som skal formidles er grusom og museet ønsker ikke å legge skjul på det. Utstillingen inneholder flere historier og perspektiver, både sett fra verdenssamfunnet og fra Englands egen historie. Man finner historier fra skipsmenn og fra slaver. Allikevel er noen perspektiver utelatt, som jeg mener er viktige. Ved avdelingen for ”Plantation life” blir alle slavene omtalt som én homogen menneskegruppe. Hva med det faktum at mange av menneskene som var solgt som slaver kom fra forskjellige land? De snakket forskjellige språk, hadde forskjellig tro og forskjellige skikker. De hadde kanskje til og med vært i krig

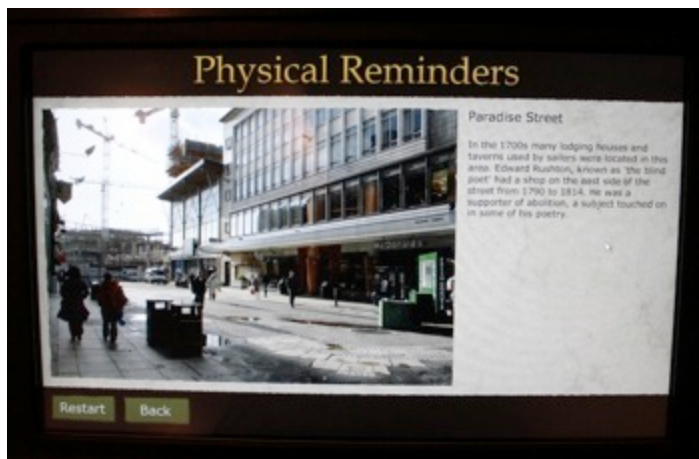
med hverandre.²³³ Slike perspektiver kan være nødvendige å belyse for å få fram det totale bildet av hvordan historien utspilte seg.

I utstillingen fremstår det som begrensende at forholdet mellom ”hvit” og ”svart” kun er tolket som ”ond” og ”god”; overgriper og offer. Selv om det er lagt fokus på afrikanernes rolle i sin egen frigjøring, blir dette overskygget av fokuset på menneskelig degradering, fokuset på brutalitet, blod og død. Etter å ha gått gangen gjennom utstillingen vil jeg påpeke utstillingens sanselige fokus og persepsjon. Er det å manipulere besøkeren, når man baserer så mye av utstillingen på følelser? Dette gjelder ikke bare i form av video, bilder og objekter, men også når det kommer til tekst. Veggtekstene inneholder mange adjektiv, der målet er å forklare hvor grusomt slaven hadde det og hvor forferdelige europeerne var. Det er ingen tvil om at historien skal formidles, og at man ikke burde skjule alle grusomhetene som faktisk fant sted. Imidlertid kan man diskutere om et forsterkende adjektiv foran hver eneste beskrevet handling forsterker historien eller om det virker mot sin hensikt.

²³³ Trevor Burnard diskuterer begrepet ”randomization” og snakker om hvordan kjøp av slaver ofte endte opp med en tilfeldig blanding av afrikanske grupper fra forskjellige geografiske områder. Burnard understreker slavenes anstrengende liv i det de måttelære seg å kommunisere med svært forskjellige språk og kulturer på plantasjonen. Trevor Burnard, ”The atlantic slave trade and african ethnicities in seventeenth-century Jamaica”, i *Liverpool and transatlantic slavery*, red. David Richardson, Suzanne Schwarz og Anthony Tibbles, 138-163 (Liverpool: Liverpool university press, 2007), 139.



Ill. 34: Galleri 3, Gatenavn tilknyttet slaverihistorien. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill.35: Galleri 3, Touchscreen med gater i Liverpool tilknyttet slaverihistorien. Foto: Christine Snekkenes, (2011).



Ill. 36: galleri 3: Personlige slektshistorier. Foto: Christine Snekkenes, (2011).

4. "UTSTILLING SOM DOKUMENTARFILM"

Gjennom den nærgående studien som ble utført i forrige kapittel vil jeg nå presentere en analyse basert på de overordnede fortellergrepene i utstillingen. I det jeg beveget meg fra det første galleriet "Life in West-Africa" til det andre "The Middle Passage", ble det tydelig at utstillingen i stor grad spiller på kontraster for å få fram sitt budskap. Kontrastene og virkemidlene spiller på betrakterens persepsjon og det vil derfor være fruktbart å studere utstillingen i lys av metafor, slik Mieke Bal gjør i artikkelen "Exhibition as film".

MUSEUMSOPPLEVELSEN

Hilde Hein hevder at museene i dag kontrollerer gjenstandene som en del av institusjonens funksjonaliserte rom. Museene produserer selve opplevelsen, noe som oppstår der og da. Hun understreker at målet sjelden er å skape falske representasjoner eller narre publikum, men at de er opptatt av å lokke fram tanker og opplevelser hos publikumet. Denne fremgangsmåten resulterer i at objektene blir brukt som en del av en større montasje heller enn at de spiller hele hovedrollen. Målet er å kunne konstruere en genuin opplevelse, uten at opplevelsen må komme fra det autentiske objektet alene. Dette er en vending i museenes praksis som Hilde Hein mener må gis oppmerksomhet for å forstå museets rolle i dag.²³⁴

"As coauthors of experience understood to be real, museums are competing for the public's allegiance with such manufacturers of illusion as movies, television, theme parks, and advertising. In that light, museums must become as discriminating in the selection of the experiences they purvey as they formerly professed to be solicitous of their collection and care of objects."²³⁵

Museenes konkurranse med andre medier gjør at de stadig må fornye deres egne konstruksjoner av opplevelse, samtidig som de prøver å beholde autenticiteten bak det de formidler. Publikumet i dag er stadig mer herdet og krevende til forventningene til alle de forskjellige mediene som eksisterer i samfunnet.

²³⁴ Hein, *The museum in transition*, 8.

²³⁵ Hein, *The museum in transition*, 16.

PERSEPSJON

Persepsjon og sansning er viktige elementer i det å skape et drama eller en fortelling. Dette er komponenter som blir tatt i bruk både i teater og film. Sjangrene er visuelle opptredener avhengige av at publikum blir emosjonelt berørt for å kunne følge historien i stykket.

Persepsjon defineres innen psykologien som:

”Sanseoppfatning. For at oppfatning av omverdenen skal komme i stand, må det foreligge påvirkninger (*stimuli*) som aktiviserer våre *sanseorganer*, og det må eksistere indre, kognitive *strukturer* (skjema) som påvirkningen kan passe inn i, og som kan styre vårt opptak av informasjon fra omgivelsene.”²³⁶

Persepsjonens psykologi tilsier at vi som betraktere prøver å konstruere mening fra det vi ser.

Ulikt fra ord, kan ikke bilde og lyd like lett formidle mening med samme presisjon.

Betrakteren må derfor tilføye mening basert på referanser til egne erfaringer. Altså må betrakteren sette meningen sammen mellom de ulike scenene og klippene for å oppfatte hva ”filmen” prøver å formidle.²³⁷ Arkeologisk konservator Chris Caple skriver at mennesker vanligvis ikke ser enkelte bilder, men at det visuelle bildet kommer som en del av en kontinuerlig strøm av informasjon og andre assosierende bilder, som for eksempel kontekst.²³⁸ Derfor vil mennesket i en utstilling ta inn over seg alle visuelle virkemidler for å få et overordnet mønster av det vi har oppfattet. Vi vil assosiere farger, lys, lyd og gjenstander med hendelser vi har erfart tidligere i livet. Flere av disse visuelle virkemidlene vil ha gitte symbolske meninger som er kollektivt innprentet i vår oppfatning. Caple omtaler dette som ”erfarte” mønstre og mener disse mønstrene kan glide inn i underbevisstheten gjennom repetisjon.²³⁹

METAFORER SOM VERKTØY

Mieke Bal hevder at hun bruker metaforer som verktøy for å fremheve estetisk og politisk virkning i utstillinger. Metaforene hun sikter til stammer fra hennes teori om narratologi som tidligere nevnt inneholder blant annet teater, fortelling og film. Mieke Bal utelukker metaforene som ikke strekker til i sin analyse av *Partners* i ”Exhibition as film” og her vil jeg

²³⁶ Store norske leksikon, *Persepsjon*, Store norske leksikon, 10.02.2012, <http://snl.no/persepsjon> (oppsøkt 06.05.2012).

²³⁷ Don Fairservice, *Film editing: History, theory and practice*, (Manchester: Manchester university press, 2001), 300.

²³⁸ Chris Caple skriver om persepsjon i forhold til konserveringsfaget, der den naturlige visuelle persepsjonen påvirker hvordan konservatoren ser og oppfatter sitt objekt. Chris Caple, *Conservation skills; judgement, method and decision making*, (London: Routledge, 2006), 2.

²³⁹ Caple, *Conservation skills*, 3.

forsøke å gjøre det samme. La oss starte med teatermetaforen. Teater som medium er noe som foregår på en scene, der publikum sitter stille på sine plasser i salen og ser på det som foregår. Teater innehar konseptet *mise-en-scène*, beskrevet tidligere i analysen som noe som oppstår mellom teaterstykket og hver og en i publikum, en artistisk arrangering av tid og rom. For å kunne vise fram objekter og kunstverk på best mulig måte, utarbeider kuratorene en scenografi.²⁴⁰ Bal sammenligner adskillelsen museet skaper mellom objekt/kunst og betrakter. Ettersom disse artefaktene sjelden kan tas på eller komme for nærme, indikerer dette teaterets adskillelse mellom scene og publikum.²⁴¹ Bal skriver at utstillingen hun analyserer ikke er begrenset til teatermetaforen og jeg hevder det samme. Ved ISM er betrakteren skilt fra objektene som med få unntak er stilt ut i montre, men de kunstneriske virkemidlene i utstillingen (som jeg skal komme nærmere inn på senere) gjør at skuespilleren er med på fremførelsen gjennom hele utstillingen. Både jeg og det som er utstilt utgjør skuespillerne i teaterstykket og min reise gjennom utstillingen som en serie med hendelser utgjør handlingen.

Forskjellen mellom fortelling og teater er besøkernes bevegelse i utstillingen. Fra å sitte stille i et teater beveger man seg gjennom utstillingen i et narrativ og blir derfor til en historieforteller sammen med fortelleren.²⁴² På mange måter kan utstillingen ved ISM sammenlignes med narrativ. Den har en begynnelse, hoveddel og avslutning slik fortellinger ofte har og historien som er stilt ut må oppleves sammen med både objekt og besøk for å kunne fortelles. Dette er som fortellingen deler med film. Allikevel er utstillingen preget av effekt og persepsjon som oppstår gjennom *mise-en-scène*, noe man kun finner i metaforene film og teater.²⁴³ Slik Bal oppsummerer sin analyse, konkluderer jeg derfor med at utstillingen har elementer av alle metaforene, men at film passer best.

UTSTILLINGEN SOM FILM

Bal fremhever at metaforen film låner begreper fra alle tre metaforer; fra teater bruker den *mise-en-scène*, fra det narrative trekker hun fram filmens behov for å belyse historier og poetiske strategier for å styrke sin påvirkning.²⁴⁴ I utstillingen som film er objektene og de besøkende begge skuespillere og interaksjonen mellom dem utgjør selve skuespillet.

²⁴⁰ Bal, "Exhibition as film", 73.

²⁴¹ Bal, "Exhibition as film", 74.

²⁴² Bal, "Exhibition as film", 75.

²⁴³ Bal, "Exhibition as film", 75.

²⁴⁴ Bal, "Exhibition as film", 75.

Regissøren er temaet og hennes verktøy er ifølge Bal tid, rom, skuespillere, rekvisitter og lys. Hennes rolle er å fremheve noen meninger fremfor andre. I ”Exhibition as film” trekker Mieke Bal fram fotografier, skulpturer og video i en utstilling som de fortellende elementene i filmen. Disse er estetiske elementer som utgjør kunstverket, mediet, som et visuelt scenario for et filmatisk syn av kunstpresentasjon.²⁴⁵ I min analyse vil ikke utstillingen jeg studerer bestå av de samme elementene og heller ikke helt den samme fremgangsmetoden. Allikevel ser Mieke Bal på utstillingen som kunstverk satt sammen for å produsere en mening, en tolkning som passer godt på fortellingen ISM formidler. I min metaforsammenligning vil fokuset ligge mer overordnet på de sanselige påvirkningene. De filmatiske virkemidlenes funksjon som et triggerpunkt for følelser og minne og hvordan disse fungerer som en framing for det som utspiller seg mellom betrakter og det narrative, er fokuset for min analyse. Bal bruker metaforen film, men jeg vil hevde at det er hensiktsmessig å dra metaforen enda videre, til dokumentaren.

UTSTILLING SOM DOKUMENTARFILM

Definisjonen på dokumentarfilm kan synes å være variert mellom forskjellige filmteoretikere. Sara Brinch henter definisjonen sin på dokumentarfilm fra bokmålsordboka; ”film som henter stoffet sitt fra virkelige hendelser, til forskjell fra spillefilm”.²⁴⁶ Carl Plantinga derimot hevder at skillet mellom non-fiction og fiction ikke kan defineres like lett. Ofte er grensene mellom non-fiction og fiction uklare og vanskelige å definere.²⁴⁷ Det er problematisk å peke på hva som er ”virkelig” eller ikke. Plantinga referer til Wiseman som har hevdet at bare det å redigere er å fiksjonalisere filmen, nettopp fordi redigering tar deler av filmen ut av sin kontekst. Slik kan man ende opp med å kalle enhver film for fiction. Et av hovedargumentene for denne vinklingen er at dokumentaren tilbyr representasjoner og ikke det virkelige livet slik vi oppfatter det. Den viser objekter med symbolsk mening og bruker stilistiske og narrative teknikker også brukt i spillefilm. Allikevel argumenterer Plantinga for at ingen film egentlig kan presentere virkeligheten ”sannferdig” og at det nærmeste man kommer er en representasjon av virkeligheten. En slik argumentasjon risikerer å konstruere en blindvei for

²⁴⁵ Bal, ”Exhibition as film”, 72.

²⁴⁶ Sara Brinch og Gunnar Iversen, *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 17.

²⁴⁷ Carl R. Plantinga, *Rhetoric and representation in nonfiction film*, (Cambridge: Cambridge university press, 1997), 9.

dokumentarsjangren.²⁴⁸ ”Nonfiction films are not imitations or re-presentations, but constructed representations”.²⁴⁹

Argumentasjonen kan overføres til museet og utstillinger innenfor denne institusjonen. Som dokumentaren kan museet kan aldri stille ut verden slik vi virkelig ser den, men kun en utgave av den, en vinkling. Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna beskriver i *Museer i fortid og nåtid* museets autoritære rolle opp gjennom historien. De skriver at museets tilknytning til vitenskap og forskning har gjort dem til institusjoner som har blitt betraktet som formidlere av kunnskap, verdi og sannhet.²⁵⁰ Det debatteres i dag om hva slags sannhet museet stiller ut, hvilke historier som fortelles og hva som representeres. Amundsen og Brenna understreker at fortellinger aldri er nøytrale eller uten tendens. En historie inneholder mange vinklinger, og det er umulig å fortelle alle historiene. ”Selv den tilsynelatende mest nøytrale og selvfølgelig historiefremstilling har en innebygget tendens.”²⁵¹ I det man fremstiller noe for et publikum, konstruerer man en virkelighet. Slik har hver historie som blir fortalt et standpunkt. Både kuratorer av utstillinger og filmskapere av dokumentarer står overfor mange av de samme problemstillingene. Man starter med en historisk framstilling av fakta og må bestemme hvordan man skal fremstille historien for publikum. Plantinga skriver; ”we must see the documentary `not as a kind of text but as a kind of reading’”.²⁵² Utsagnet passer for begge sjangre; Det er lesningen og tolkningen av historien som er studieobjektet.

”DE DØDES OPPSTANDELSE”

Filmen og fotografiet bringer ifølge Szepessy frem en mer realistisk reproduksjon av fortiden enn andre medier. Han hevder at forskjellen mellom bøker arkitektur, billedhoggerkunst og maleri, i forhold til film og fotografi, er at de sistnevnte kan gjøre tid og rom levende, ”få folk til å oppstå fra de døde”.²⁵³ Uttrykket kan manifesteres i ISM’s utstilling, ettersom den på sett og vis prøver å skape en rekonstruksjon av slaverihistorien. Utstillingen prøver å snakke til

²⁴⁸ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 11.

²⁴⁹ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 37.

²⁵⁰ Arne Bugge Amundsen og Brita Brenna, ”Museer og museumskunnskap: Et innledende essay”, i *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, red. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, 9-24 (Oslo: Novus forlag, 2003), 10,11.

²⁵¹ Amundsen og Brenna, ”Museer og museumskunnskap”, 19.

²⁵² Dirk Eitzen sitert i Plantinga, *Rhetoric and representation*, 20.

²⁵³ Andrew, Szepessy, *Dokumentarfilm: Idé, struktur og klassiske eksempler*, overs. Tommy Løvheim, (Oslo: Vett og viten as, 2003), 24.

oss gjennom en gjenskapelse, der vi som besøker må føle på slavenes egne maktesløshet og kaos. Gjennom den besøkendes opplevelse av utstillingen og utstillings- fremførelsen, gjenoppstår de døde ofrene foran oss. Sammen blir vi skuespillere som gjenopplever den traumatiske hendelsen. Det samme kunne ikke skjedd med det Hein omtaler som ”rasjonelle forklaringer”²⁵⁴, der man blir informert om den historiske hendelsen uten noen form for virkemidler. Dette er en opplevelse vi må være med på for å kunne bære vitne til hendelsen ofrene opplevde.

STRUKTUR - DRØMMELAND

En av de viktigste elementene i en dokumentarfilm er selve strukturen. Plantinga skriver om flere strukturelle former ved dokumentarfilmen og fokuserer spesielt på begynnelsen og slutten av filmen som en faktor for resten av strukturen. Jeg bruker her eksempelet presentert av Plantinga for å vise frem kuratorenes grep i overgangen mellom det første og andre galleriet i utstillingen ved ISM. Eksempelet er fra Humphrey Jennings *The Silent Village* fra 1943. Dette er en dokumentar som rekonstruerer nazistenes brutale behandling av menneskene i en liten gruvelandsby i Tsjekkoslovakia under andre verdenskrig.

The opening sequence is a poetic celebration of life before the Nazi occupation. We see church sanctuaries filled with singing parishioners, busy workers and the sounds of heavy machinery, children watching a Donald Duck cartoon, miners drinking at a pub, a mother combing a child's hair.²⁵⁵

Plantinga beskriver disse som atmosfæriske bilder, før den idylliske stemningen blir brutt av sorte biler som spyr ut propaganda. Nazistene har gjort sitt inntog. Plantinga viser til denne overgangen som en formal funksjon.²⁵⁶ Eksempelet er overførbart til begynnelsen av utstillingen i ISM. Vest-Afrika portretteres i det første galleriet som et lykkelig sted med dans, kunst, kultur og seremonielle tilbedelser. Vi hører trommespill, sang og fortelleren snakker til oss gjennom museumstekstene med beskjeden om at dette var Afrika før europeernes inntog. På mange måter kan handlingen i ”dokumentaren” beskrives som en start i drømmeland i det første galleriet, over til grusomhetene i det andre galleriet. De første tegnene til filmatiske trekk kan sees i selve handlingen. Det første galleriet referer til et nostalgisk ”alt var bedre i gamledager”. Veggtekstene som snakker om hvor flott alt var, før europeerne kom og før

²⁵⁴ Hein, *The museum in transition*, 84.

²⁵⁵ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 126.

²⁵⁶ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 126.

afrikanere ble frarøvet sin kultur, er en nostalgisk framtoning. Ved å fokusere på det positive skaper utstillingen en ramme for det som kommer. I likhet med film fremhever kuratorene enkelte deler og underspiller andre for å få den virkningen de ønsker. Ved å sette kontrastene mellom det første og andre galleriet så sterkt opp mot hverandre velger ”regissøren” å se bort fra visse fakta innenfor historien. Som betrakter vet vi at Afrika hadde kriger mot hverandre før europeernes inntog, vi vet at det var en kultur for slaveri innenfor flere afrikanske kulturer. Allikevel ”glemmer” jeg dette litt når jeg går gjennom utstillingen, nettopp fordi kontrastene og de andre virkemidlene distraherer meg til å spille med, til å oppleve denne versjonen av historien. Plantinga skriver at den epistemologiske funksjonen ved en slik begynnelse er å stille spørsmål som fortellingen gradvis vil gi svar på. Han beskriver strukturen som en formalt narrativ, en type som stiller spørsmål og gir svar, eller formulerer problemer for så å gi løsninger på dem.²⁵⁷ ”Because its goal is to impart knowledge of the events it depicts, formal exposition tends toward absolute clarity; it thus narrows possible interpretations in favor of the one preferred by the discourse.”²⁵⁸ Sitatet kan knyttes direkte til utstillingen da den fra begynnelsen er svært klar i sine mål og sjelden tilbyr åpne tolkninger. Målene som blir presentert i begynnelsen av utstillingen blir forsøkt bevist gjennom fremstillingene og skaper aldri en tvil hos den besøkende på hva museet prøver å formidle. Imidlertid skal det sies at enhver oppfatning vil være forskjellig fra betrakter til betrakter. På den måten kan selve museumsopplevelsen oppfattes forskjellig selv om den overordnede fortellerstrukturen er tydelig.

MONTAGE

Basisen for montage teori kan defineres slik: Når to deler av filmbildet blir presentert flettet i hverandre, vil publikumet automatisk prøve å skape en mening mellom sammenkoblingen.²⁵⁹ Redigeringsteknikken er svært forskjellig fra den klassiske Hollywoodfilmen og blir ofte brukt i dokumentarfilm. Filmskaperen Sergei Eisenstein er tett tilknyttet Sovjetisk film tidlig på 1900-tallet og filmredigeringsteknikken montage, en teknikk som innebærer brå og fragmentert kutting.²⁶⁰ En slik type redigeringsteknikk viser korte klipp av motiver rett etter

²⁵⁷ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 126.

²⁵⁸ Plantinga, *Rhetoric and representation*, 128.

²⁵⁹ Fairservice, *Film Editing*, 181.

²⁶⁰ David Bordwell, *The cinema of Eisenstein*, (London: Routledge, 2005), 46.

hverandre, som sammensatt konstruerer en mening. Hvis motivene blir byttet om på, vil meningen forandres.

In line with other popular forms of entertainment like the circus, the fairground and the vaudeville, cinema was to combine attractions, i.e short fragments (shots or scenes), in such a way as to have a specific effect on the audience.²⁶¹

Eisenstein baserte seg på eksperimentering basert på teaterinnovatøren V. E Meyerholds teorier, som på 1920-tallet utviklet konseptet ”montage of attractions.” En reproduksjon av virkeligheten var aldri i Eisensteins interesse, men heller distinktive opplevelser som bare kunne oppleves gjennom kunstneriske sammensetninger.²⁶² Den sovjetiske film, slik den ble laget av Eisenstein, la grunnlaget for den didaktiske dokumentaren. Denne viste at komplekse filmer kunne bli satt sammen av fragmenter fra den historiske verden, for å gi uttrykk for ett standpunkt.²⁶³ Montage kan sammenlignes med utstillingspraksis generelt, men også spesifikt for utstillingen som blir analysert i denne oppgaven. Generelt kan det sies at alle utstillinger er satt sammen av forskjellige kunstneriske komponenter for å konstruere en mening. Omarrangering av disse komponentene vil danne en annen *framing* og tolkning av komposisjonen. Spesifikt passer teknikken spesielt godt på ISM utstilling, da den tar i bruk flere visuelle motiver for å konstruere en sterk moralsk argumentasjon. Kontrastene er sterke i utstillingsstrategien og sidestillingene formidler forskjellige symbolske meninger til oss som betraktere.

VISUELL HISTORIEFORTELLING

Utstillingen ved ISM viser stor variasjon når det kommer til sanseopplevelser, det vil si teknikker som kan oppfattes av sansene syn og hørsel, for å skape atmosfære. En av de mest fremtredende sanseopplevelsene er fargebruk og lyd. Opplevelser av farger betyr mye for den enkeltes følelsesliv og selv om fargenes påvirkning ikke er fastsatt, har betydningen visse fellestrekk til hvordan mennesket forstår de ulike fargene.²⁶⁴ Fargebruk knyttes ofte til symbolske sammenligninger. Symbolikken oppfattes som en del av de elementene som påvirker betrakterens oppfattelse av utstillingen og er en del av den visuelle

²⁶¹ Thomas Elsaesser og Malte Hagener, *Film theory: An introduction through the senses*, (New York, Routledge, 2010), 25.

²⁶² Eisenstein utviklet fem forskjellige former for montage. For nærmere studie av disse se: Elsaesser og Hagener, *Film theory*, 25,26

²⁶³ Bill Nichols, *Introduction to documentary*, (Bloomington: Indiana university press, 2001), 97.

²⁶⁴ Erik Mørstad, *Malerileksikon: Motivtyper, teorier og teknikker*, (Oslo: Unipub forlag, 2007), 84.

historiefortellingen.²⁶⁵ Slik kan de sies å være en del av persepsjonens ”erfarte mønstre” som tidligere ble nevnt. Symbolisme fremheves best gjennom kontraster, noe vi allerede har sett mye av i utstillingen ved ISM. Det første galleriet er preget av varme jordtoner. Her går fargene i gult, rødt, oransje og flere skalaer mellom disse. En symbolsk henvisning kan være til Afrika som kontinent. Solens land. Det er et sted der solen skinner ofte, det er varmt og flere av landene har ofte en karakteristisk rødbrun jord som brukes på hus og andre bygninger. Varme farger har en direkte assosiasjon til glede. Man assosierer varme farger med ting som de fleste oppfatter som behagelig; som solnedganger, kjærlighet, livslyst og følelser.²⁶⁶ Med andre ord vil bruken av denne fargen påvirke betrakteren til en viss grad til å føle velvære. Vi skaper et forhold til de kommende ofrene, en følelse som forsterker savnet, sorgen og skrekken i det vi skal oppleve i det neste galleriet.

Den store kontrasten til varme farger er kalde farger. Med andre ord alt som varierer fra kalde lillatoner, til blått og grønt.²⁶⁷ ”The Middle Passage” har farger som går i mørk blå og sorte toner. Fargene sender først og fremst assosiasjoner til havet, men også til en dystre stemning. Som kontrast til det forrige galleriet blir atmosfæren påvirket i større grad enn hvis de hadde vært separert og virkningen blir derfor tydeligere dystre. Sort er en farge som tradisjonelt assosieres med død, noe dette rommet handler om i stor grad. I tillegg kan sort ofte tilknyttes til sorg, undergang og ondskap, beskrivelser som alle kan passe inn i fremstillingen av det midtre galleriet.²⁶⁸

Lyd og musikk er en fremtredende del av det å formidle følelser i film. I utstillingen ved ISM er dette også et viktig virkemiddel, ettersom utstillingen spiller av lyd fra flere monitorer under hele besøket. Lyden oppleves som høy til tider og noen ganger oppfatter jeg det også som støy. Utstillingen starter med trommemusikk. I kombinasjonen med de andre virkemidlene er jeg innrammet i lystig musikk, videoer av dans, varme farger og kulturelle objekter. Langs gangen mellom galleri 1 og 2 høres forskjellige nedtonede stemmer som snakker. Dette er veggen med mennesker som forteller om deres forhold til slaverihistorien. Stemmene murrer i bakgrunnen til jeg kommer til det andre galleriet ”The Middle Passage”.

²⁶⁵ For mer om fargers materialitet og symbolbruk, se: Diana Young, ”The colours of things”, i *A handbook of material culture*, red. Chris Tilley, Webb Keane, Susanne Küchler, Mike Rowlands og Patricia Spyer, 173-185 (London: Sage publications, 2006).

²⁶⁶ Mørstad, *Malerileksikon*, 87,88.

²⁶⁷ Mørstad, *Malerileksikon*, 85.

²⁶⁸ Mørstad, *Malerileksikon*, 87.

Her er det akkurat som om lydnivået eksploderer i et sanseklmaks. Smerterop og stønn, skipslyder, havet, en karibisk dame som forteller historier, en mann som ramser opp varene han skal ha lastet på skipet sitt. Lydene er urovekkende, ganske høye og spilles av samtidig. De avspilles samtidig og sammen med de grusomme historiene og dystre farger kommer følelsen av avmakt. I dette tilfellet blir bakgrunnslyden et virkemiddel som bygger opp under historiefortellingen og under følelsene betrakteren er ment å føle. Lyden i seg selv blir i galleriet ”The Middel Passage” et symbol på kaoset en fanget slave måtte befinne seg i under overfarten. Slavene ble kidnappet fra sitt hjem, tatt fra alle menneskerettigheter, plassert på et skip selv om de kanskje aldri hadde vært i nærheten av havet før og plassert under makten av voldelige menn som skulle selge de videre på andre siden av Atlanterhavet. Følelsen av kaos var antagelig stor hos mange av slavene og det kan synes som om kuratorens intensjoner er at vi som besøkende skal føle dette. Lyd vi ikke vet helt hvor kommer fra, volden som en ramme rundt hele utstillingen og mange inntrykk man skal ta innover seg på en gang. Det midtre galleriet er hoveddelen i fortellerstrukturen og det er her filmens klimaks fortoner seg.

I det tredje utstillingsrommet, ”The Legacy”, senkes ”action-nivået” og stemningen blir roligere. Som ved en traumatisk opplevelse klarer vi ikke å kjenne på sorgen enda, for mettet med voldelige inntrykk. Det er først når vi kommer til dette tredje galleriet at vi ser på tidslinjen i grønt og øyner et håp²⁶⁹. Skal ikke disse menneskene endelig få føle på frihet og rettferdighet? Langs tidslinjen ser vi at slavene blir frigitt, men at etterfølgere i generasjoner har opplevd urettferdighet og rasisme. Som betrakter finner man en slags ro ved alteret i rommet for refleksjon, før jeg beveger meg inn i det siste permanente rommet som er spekket med lystig sambamusikk og glade farger. Historien tar en struktur som vender mot håp på slutten, som får meg til å kjenne på følelsen av å ha vært med på alle disse hendelsene. Det hele avslutter med en slags ”moralsk lekse” der betrakteren skal ta med seg det man har opplevd inn i en kontemporær sammenheng. Det man har følt på tidligere skal kunne kobles med dagens brutaliteter og andre former for slaveri. Vi som betraktere skal tenke, reflektere og overføre dette kollektivet minnet vi har opparbeidet oss og bruke det til å hjelpe verden til å bli et bedre sted i dag.

²⁶⁹ Grønt er tradisjonelt forbundet med håp og optimisme, Mørstad, *Malerileksikon*, 87,88.

FILMATISKE VIRKEMIDLER

”Filmen” fremvist på ISM beveger seg i et grenseland mellom fiksjon og ikke-fiksjon, mellom spillefilm og dokumentarfilm. Utstillingen innehar flere elementer av ”manipulasjon” man kan finne i spillefilmer, eller det man kan kalle poengtert *framing*. Allikevel kan dokumentarer være redigert og satt sammen på en slik måte at det minner om fiksjon. Selv om utgangspunktet for historien er faktabasert, er museets versjon alltid en konstruert sammensatt verden publikum trer inn i. Det kan synes som kuratorenes mål er å involvere betrakteren i slavenes liv og de opprivende livshendelsene de ble utsatt for. De vil at jeg skal bruke følelsene som har oppstått til de daglige kampene for menneskerettighet og rettferdighet. Redigeringsteknikken *montage* kan i stor grad sammenlignes med kontrastene man opplever mellom de forskjellige galleriene. Symbolikken ved farger, lyd og lys, er atmosfæriske virkemidler som ”fanger” oss som betraktere og henviser til vår kollektive erfaring. ”Klippingen” mellom de forskjellige scenene i utstillingen skaper et temporært rom, og konstruerer mening ved å presentere kontraster.

5. OPPSUMMERENDE BETRAKTNINGER

Hensikten med oppgaven har vært å belyse utstillingsstrategiene ved International slavery museum i Liverpool. Museet har blitt satt inn i en kontekst som er forankret i ny museologi, men også i rekken av museer som minnes ofrene etter traumatiske hendelser. Fokuset har underveis vært rettet mot hvordan den visuelle historiefortellingen formidles i kombinasjon med museets tekstlige retorikk, i tillegg til det som oppstår i interaksjonen mellom subjekt og objekt. I min posisjon som den situerte forsker²⁷⁰ og gjennom Mieke Bals begrepsapparat, har jeg sammenlignet utstillingen med flere metaforer. Dette avsluttende kapittelet oppsummerer hvordan forskningsspørsmålene som ble presentert innledningsvis, har blitt behandlet. Disse problemstillingene bidro til å synliggjøre problemene som oppstår i møtet mellom fremstillinger av underrepresenterte grupper og vanskelige historier ladet med følelser som er knyttet til menneskers kollektive minne felles erindring. Kapittelets struktur følger oppgavens oppbygning og konsentreres om de tematikene som forskningsspørsmålene har fått frem gjennom oppgaven.

FREMSTILLING AV VANSKELIGE HISTORIER

Innenfor dagens museumspraksis kan man spore forskjellige måter å presentere vanskelige historier på. Representasjonskrisen har ledet museene til å tenke nytt, noe som innebærer en risiko for å bli politisk ukorrekt, eller oppfattet som kontroversielle.²⁷¹ Museer som fremstiller vanskelige historier eller traumer er spesielt utsatt, ettersom forskjellige grupper i samfunnet kan ha ulike meninger og oppfatninger om hvordan en hendelse har utspilt seg. Det kollektive minnet til samfunnet utfordres, noe som kan gjøre det vanskelig for museet å formidle sin innfallsvinkel av den historiske hendelsen. Når et sensitivt tema som slaverihistorie blir presenter i en utstilling, må museet også ta for seg folkegrupper som tidligere har blitt representert gjennom et koloniale syn, der stereotypiske fremstillinger til tider har vært den eneste fremstillingen.

²⁷⁰ Haraway "Situated knowledge".

²⁷¹ Simpson, *Making representations*, 43.

Etter åpningen av flere slaveriutstillinger ved 200-årsmarkeringen for avskaffelsesloven i 1807, har det kommet fram flere måter å fremstille traumer på. Allikevel kan ikke disse utstillingspraksisene sies å være nye, men heller en inspirasjon fra tidligere utstillinger som representerer traumer; som holocaustmuseer, krigsmuseer, og immigrasjonsmuseer. Brenna beskriver ”vendingen mot praksis og performativitet” som en av de viktigste forandringene innenfor humaniora de siste ti-femten årene. Museene, som tidligere fokuserte på objektene som et hovedelement ved sine fremstillinger, har i dag vendt seg mer mot den performative vinklingen der museumsopplevelsen er viktig.²⁷² Denne vendingen er noe som gjenspeiler seg i de fleste slaverirelaterte utstillingene fra 2007. Også Hilde Hein mener museene har vendt seg mot fremhevelsen av dramatiske presentasjoner: ”Design and spectacle - the semiotics of display – appear increasingly as central elements of museum exhibition.”²⁷³

For å skape selve museumsopplevelsen har museet tatt inn Redman design som et konsulentfirma for å utarbeide den estetiske delen av historiefortellingen. Det å bruke et designfirma er vanlig blant flere store museer i dag, nettopp for å kunne tilby publikum den totale visuelle opplevelsen. Imidlertid kan slike løsninger frembringe en spenning mellom det faglige og det estetiske. Jeg vil hevde at det kan være antydninger til dette i ISMs utstilling, da den visuelle utformingen ser ut til å konkurrere med den skriftlige delen. Selv begge elementer står sammen om komposisjonene, virker det noen steder som om det visuelle tar over og skaper et sanselig klimaks som ikke korresponderer med det tekstlige. Andre steder blir de visuelle komponentene et symbol eller en kontekstualiserende faktor for selve veggteksten den tilhører. Slik mister noen av objektene sin egen stemme.

Spenningene innenfor utstillingsformidlingen er tydelige tegn på vanskelighetene ved å representere en allerede kontroversiell og kompleks historie. Grepene ISM har tatt i sin formidling viser at de ønsker å ta et oppgjør med fortiden, men også at de forsøker å unngå forvirring. Simpson skriver om flere slaverirelaterte utstillinger som har fått sterk kritikk for tolkninger som har blitt misforstått av de besøkende.²⁷⁴ Ettersom Maritime museums tidligere utstillinger fikk kritikk for å være rasistiske og ikke involvere lokalsamfunnet, virker det nå som om museet vil unngå misforståtte intensjoner. De har involvert det flerkulturelle

²⁷² Brita Brenna, ”Hva gjør museologi?”, *Nordisk museologi*, Nr. 1, 63-75 (2009), 65.

²⁷³ Hein. *The museum in transition*, 5.

²⁷⁴ Simpson nevner flere utstillinger som har fått sterk kritikk for sin måte å representere rasisme og kolonialisme på, blant annet utstillingene *Into the heart of Africa* (1989) ved Royal Ontario museum i Toronto, Canada, *White on black* (1990) ved Tropenmuseum i Amsterdam, Nederland. Simpson, *Making representations*, 25-44.

lokalsamfunnet, gjort museet aktivt når det gjelder utadrettede arrangementer, de har temporære utstillinger som knytter slaverihistoriens relevans til dagens samfunn, minnes ofrene og hyller kjente personer med afrikansk opphav som har bidratt til verdenssamfunnet (Noen eksempler er Martin Luther King, Barack Obama, Oprah osv.) Skaperne av ISMs utstillinger ser ut til å ønske at museet skal være politisk korrekt og de ønsker ikke å risikere misforståelser når det gjelder tolkningen av utstillingen. Trolig velger man å bevege seg vekk fra de strekeste kontroversene når man tar på seg rollen å representere slaverihistorien internasjonalt, som det eneste museet dedikert til akkurat dette temaet. Historien har tross alt blitt oppfattet som svært sensibel og har hindret USA i å ha sitt eget museum dedikert til det samme temaet.²⁷⁵

FORMIDLINGSGREP

Oppgavens fokus har ligget på de dramatiske kvalitetene ved den museologiske tilnærmingen og de virkemidler som blir tatt i bruk for å involvere den besøkende i historien som blir fortalt. Museet prøver ikke å gjenskape hendelsen i seg selv, men ønsker å sjokkere og få betrakteren til ut av hverdagen for å kjenne på det ubehagelige ved slaveritematikken. Ved å skape emosjonelle tilknytninger mellom betrakter og offer, håper ISM å kunne engasjere publikum i større grad å føle en sterkere tilknytning til temaet. Utstillinger som omhandler slaverihistorien kan skilles i to framgangsmåter å fremstille traume på. ISMs tilnærmingsmåte er svært poengtert og tydelig på utstillingens budskap og åpner sjelden for tolkninger fra den besøkende. De faglige ansatte ved museet har bestemt seg for hvilken vinkling de vil ha på historien og underbygger dette med sanselige virkemidler som lyd, lys, farger og dramatiske vendinger. Den mer tolkende utstillingsteknikken der kunstverk sammen med museets samlinger forsøker å presentere hendelsen uten bruk av bokstavelige representasjoner, utgjør motpolen til ISM. Museet bruker flere kunstneriske installasjoner og innslag, men forskjellen mellom de to utstillingsmetodene er at ISM kan sies å benytte seg av de kunstneriske installasjonene som et verktøy for å underbygge det de allerede formidler tekstlig. I stedet for overraskende sidestillinger og løsninger som oppfordrer den besøkende til å tenke selv, er historien allerede lagt en ramme for. Utstillingsmetoden åpner i dette tilfellet for sjokkerende, følelsesladete virkninger i stedet. Målet ved de to teknikkene er å spille på betrakterens følelser og begge deler kan oppfattes som å lede publikum mot museets visjon, altså en

²⁷⁵ Sontag, *Å betrakte andres lidelse*, 78.

poengtert *framing* (m.a.o en forsterket versjon av den vanlige ”manipulasjonen” i museumsutstillingen). Den førstnevnte metoden, det å sjokkere betrakteren, kan i mindre grad oppleves som en poengterende *framing* og til en viss grad som en beretning om ”hvordan det faktisk var”. En utstilling med kunstneriske tolkninger og installasjoner vil man raskere kunne oppfatte som om den forsøker å styre betrakteren i forhold til kuratorens tolkning, ettersom kunstnerens uttrykk og budskap ofte er mer synlig for betrakteren. Når ISM spiller på sanselige og emosjonelle aspekter, kan de nå tilskueren på et personlig plan og skape et følelsesmessig engasjement til historien som blir fortalt.

Museumserfaringen hadde ikke vært den samme hvis utstillingen kun bestod av tekst og objekter. Både analysen av utstillingens konstruksjoner og analysen av ”utstillingen som dokumentarfilm” har fremhevet viktigheten av virkemidler museenes fremstillinger. Artefakter, tekst, intermedia, eldre og kontemporær kunst, foto, dokumenter, lyd, lys og farger, er alle komponenter satt sammen til en stor fortelling. Museet velger hvordan fortellingen skal formidle sitt budskap, hva som skal fremheves og hva som skal skjules. En historisk, traumatisk hendelse har ofte en moralsk agenda og vil at besøkeren skal sette seg inn i offerets lidelse, en tilnærming metode ISM kan sies å benytte seg av. De vil frembringe en emosjonell tilknytning som gjør at besøkeren i større grad reflekterer over det som har skjedd i fortiden. Ved å engasjere den besøkende følelsesmessig i ofrenes liv, vil de nødvendigvis engasjere seg mer og huske utstillingen lengre i ettertid. Halloran hevder at museer som stiller ut grufulle hendelser forventer at publikum skal oppleve et øyeblikks katarsis eller en emosjonell forløselse. Disse museene spiller derfor en ny rolle som sekulære møtesteder for å minnes menneskelig lidelse i fortid og nåtid.²⁷⁶ ISM er et talende eksempel for slike minnesmuseer og setter seg inn i en tradisjon for å trigge kollektive minner å ha en didaktisk funksjon. Kulturhistoriker Elisabeth Edwards beskriver minnesmuseenes fokus på affekt og følelser som en del av en minnespraksis, der betrakteren skal bli fraktet til en tidligere tid gjennom persepsjon. Jo flere sanser som er involvert, jo mer effektivt blir det historiske engasjementet. Hun trekker fram holocaustmuseer og folkemordmuseer som eksempler.²⁷⁷ Hvis man oppsummerer ISMs utstillingsgrep, kan man si at de velger en visuell historiefortelling som fokuserer på det performative og det sanselige. De vil engasjere den besøkende slik en film ofte involverer følelsene til sin betrakter.

²⁷⁶ Halloran, *Exhibiting slavery*, 10.

²⁷⁷ Elisabeth Edwards, ”Photographs in history: emotion and materiality”, i *Museum materialities: Objects, engagements, interpretations*, Sandra H. Dudley (red), 21-38, (London: Routledge, 2010), 27,28.

FOTOGRAFIER I MUSEET

Å stille ut historiske fotografier av mennesker i et museum, kan åpne for mange historiefortellinger. Fotografiet innehar flere kvaliteter som er interessant i en utstillingssammenheng, både fordi de fleste oppfatter historiske fotografier som et glimt av sannhet, men også fordi menneskene som er avbildet har eksistert og dermed har deres egne livshistorier. ISM har flere historiske fotografier utstilt. De overstiger ikke antallet objekter, men i likhet med mange museer som baserer seg på historiske hendelser, bruker de ofte fotografier som visuelle dokumenter. Edwards mener at museene har tildelt fotografiene en lav status i samlingene. Museer ser ifølge henne, lite på fotografiernes hermeneutiske kvaliteter og hvordan fotografiene kan frembringe følelser, i stedet for ”å vise hvordan det var”.²⁷⁸ Hun hevder at fotografier kan klassifiseres som en av de mest emosjonelle gruppene museumsobjekter. De er mer enn et visuelt dokument og innehar multi-sensoriske egenskaper som vekker følelser i betrakteren.²⁷⁹ Følelsene kan trigge fortellinger hos tilskueren som ikke kunne ha oppstått uten fotografiernes tilstedeværelse.²⁸⁰ Slike historiske bilder blir ofte brukt som kontekst for andre objekter, slik at de blir strippet for den multi-sensoriske meningen innenfor det sosiale forholdet med iakttageren.²⁸¹

Fremstillingen av fotografiene i ISM, spesielt de av to lynsjede afro-amerikanere på begynnelsen av 1900-tallet, kan derfor bli problematiske slik de er representert i utstillingen. Artefakter som blir fremstilt som symboler for teksten er uheldig ettersom museet skjuler en del av dens biografi. Videre skjuler museet fotografiets opprinnelige hensikt og formål som masseprodusert postkort. Historiene bak disse fotografiene er svært interessante i museet de befinner seg. Hvem er fotografen? Hvem er offeret? Hvem er tilskuerne? Hvem kjøpte postkortet? Hvem blir vi som betrakter fotografiet?

Diskusjonen i oppgaven har derfor tatt en vending mot hva det vil si å se, eller å inneha betrakterens blikk. Dora Apel skriver at vi som iakttagere blir invitert til å ta fotografens posisjon, en rolle som ikke er nøytral, men som støtter opp om den brutale handlingen ved lynsjingen. Hun understreker at ved å forandre konteksten og rammen rundt fotografiene, forandres vår betydning som betraktere og hvordan vi oppfatter bildene.²⁸² På en slik måte

²⁷⁸ Edwards, ”Photographs in history”, 28.

²⁷⁹ Edwards, ”Photographs in history”, 21.

²⁸⁰ Edwards, ”Photographs in history”, 25.

²⁸¹ Edwards, ”Photographs in history”, 28.

²⁸² Apel, ”On looking”, 458.

forandrer vårt syn seg fra et voyeuristisk blikk til en reflekterende betraktning der man bringer subjektiviteten tilbake til offeret og ærer dem for deres menneskelige aspekter. Det problematiske med fotografiene i ISM er derfor ikke at de viser fotografiene, men at de ikke er presentert innenfor en ramme som tillater publikum å bli noe annet enn voyeurister. Ved å kutte bildene og forandre på det opprinnelige uttrykket, objektifiserer de offeret og fratar deres historie.

”ANGER ER VÅR TIDS EMBLEM”

Museet søker en oppreisning til alle som var ofre for slavehandelen og et oppgjør med Liverpool, Storbritannia og Europas fortid. I en artikkel i NY Times i 2007 snakket direktør Richard Benjamin om den afrikanske kulturens oppreisning museet prøver å formidle. “If I had to choose one word for the museum, it would be resistance [...] Trans-Atlantic slavery was not such a passive thing. Africans kept their culture. We want to educate people to understand that black people does not equal ‘oppression.’”²⁸³ Fagstaben ved ISM har ikke uttrykt noen intensjoner om å fordele skyld. Imidlertid er retorikken visuelt, men spesielt tekstlig, fokusert på forskjellen mellom hvit og svart. Hvordan afrikanerne ble brutalt utnyttet, men ikke var passive i sin egen frigjøring og hvordan europeerne har vært overgripere siden er et poeng som til stadighet blir gjentatt. Det kan til tider se ut som om museet tar på seg den hvites skyld ved å fokusere på hvor ille slavehandelen var, og ikke ”skirt any issues”.²⁸⁴ Ønsket om oppreisning til ofrene i den transatlantiske slavehandelen frontet gjennom utstillingen har ikke blitt behandlet i stor grad tidligere og er et fremskritt innen fremstillinger av denne tematikken. Imidlertid er det vanskelig å jobbe mot et samfunn der man vil fremme likestilling og utjevne forskjeller mellom mennesker med forskjellig hudfarge, hvis man stadig fokuserer på forskjellene mellom svart og hvit.²⁸⁵

Dagens politiske og kulturelle landskap er preget av en tilbøyelighet til å be om unnskyldning. Stadig ber statsoverhoder offisielt om unnskyldning for nasjonens tidligere synder. Kulturelle arrangementer og museumsutstillinger blir laget for å vise vår anger. Allikevel, skriver Halloran, har ikke slike offisielle bøtende gesturer vært nok til å lege de psykiske og sosiale sårende etter slavehandelen. Hun hevder at tonen ved den offentlige diskusjonen om slaveriets

²⁸³ Perlez, http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22slav.html?_r=3

²⁸⁴ Perlez, http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22slav.html?_r=3

²⁸⁵ Wallace, ”Uncomfortable commemorations”, 231.

arv nå i senere tid har gått vekk fra en diskurs dominert av ideen om å plassere skyld og beveger seg mot en forsonende modell der man skal lære av forfedrenes feil.²⁸⁶ Den nye veien for museene kan synes å bevege seg vekk fra unnskyldning og angrende gester. I stedet ligger fokuset på å ære de som har gått bort og de som har mistet noen. Det å studere hvordan forskjellige traumer blir behandlet i en museologisk kontekst kan hjelpe til å aktualisere museet på en annen måte, både i Norge og internasjonalt. I en analyse av besøkendes reaksjon på åtte museumsutstillinger under minnesmarkeringen i 2007 skriver Laurajane Smith at de ville kartlegge hvordan besøkende engasjerte seg i traumatisk historie.²⁸⁷ Smith skriver: "Empathy was often a key factor in active positive engagements with the 1807 exhibitions."²⁸⁸ Hun beskriver også at negative følelser, som skyld og skam, var kontroversielle og vanskelige temaer for et betydelig antall besøkere som deltok i analysen, selv om disse følelsene ikke var intendert fra museenes side. Museumsinstitusjonene burde forstå hva slags følelser som kan dukke opp og tilby verktøy eller muligheter innenfor utstillingen som kan hjelpe de besøkende til å behandle disse følelsene, hevder Smith.²⁸⁹

Så hvordan kan museet bevege seg vekk fra det å fordele skyld? Svaret ligger i ISMs temporære utstillinger. Selv om den faste utstillingen fokuserer mye på forskjeller mellom hvit og farget, afrikaner og europeer, gjør de temporære utstillingene at den faste utstillingen blir *framet* på en annen måte. Ved å referere til dagsaktuelle samfunnsproblemer som barnearbeid, menneskehandel og andre moderne former for slaveri, åpnes det opp for en større internasjonal historiefortelling. Ved å oppfordre til en bevisstgjøring om hva slags varer vi kjøper og i hva slags miljø de ble produsert, søker ISM en humanistisk vinkling med fokus på menneskerettigheter. Utstillingen får dermed en større ramme som referer til dagens samfunn. Vinklingen åpner for engasjement til å knytte forhistorien til dagens hendelser og kunnskap om at hendelser som skjer i dag er en videreføring av det brutale handelssystemet som fantes på 1700-tallet.

²⁸⁶ Halloran, *Exhibiting slavery*.

²⁸⁷ Smith, "Man's inhumanity to man and other platitudes of avoidance and misrecognition: an analysis of visitor responses to exhibitions marking the 1807 bicentenary", *Museum and society* 8, nr. 3, 193-214 (nov: 2010), 193.

²⁸⁸ Smith, "Man's inhumanity to man", 208.

²⁸⁹ Smith, "Man's inhumanity to man", 209.

TVERRFAGLIGHET OG METAFORER

Når oppgaven i sin helhet skal oppsummeres, bindes de ulike delene sammen av tverrfaglighet og metaforer. Det er disse elementene som danner grunnlaget for utstillingsanalysen, slik jeg forstår den. En av forskningsspørsmålene som ble stilt innledningsvis i oppgaven og tar tak i mitt metodevalg, spurte om metaforer kunne åpne opp for andre perspektiver på utstillingen. Det første kapittelet tok for seg Bals perspektiv på ny museologi der hun hevder at studiet av museet som institusjon burde være tverrfaglig, gjennom tolkningen av tekstlig og visuell retorikk. I hennes arbeid innen visuelle studier bruker hun flere konsepter som metaforer, der hun undersøker hva slags estetiske og politiske effekter utstillinger formidler. Min egen erfaring gjennom analysen av utstillingen ved ISM har vært at metaforer kan hjelpe analysen til å belyse punkter som ellers ikke blitt fremhevet. Ved å spille på tverrfaglighet og erfaringer kan man trekke metaforer til andre humanistiske disipliner som tar i bruk forskjellige verktøy fra den disiplinen man ”tilhører”. Metoden kan også belyse temaer som kuratoren selv ikke har tenkt på, eller den kan belyse holdninger som kuratoren ikke er klar over blir formidlet.

Jeg valgte å bruke dokumentarfilm som metafor for utstillingen ved ISM for å se på likhetene innenfor opplevelsene disse sjangrene genererer. Film har flere likheter med en museumsutstilling, nettopp fordi begge sjangrene tar i bruk dramatiske og estetiske virkemidler for å bygge opp en fortelling. Ved å bruke dokumentarfilmens begreper fant jeg ut hvor mye estetiske konstruksjoner betyr for å lede de besøkendes følelser gjennom historiefortellingen. Selv om en dokumentarfilm ofte tar i bruk faktabaserte historier, er filmen klippet sammen for å vinkle fortellingen på en spesiell måte. Kuratoren setter sammen elementer på samme måte og konstruerer et rom satt sammen som en *montage*. Historien blir derfor forsterket av de omkringliggende virkemidlene og påvirker betrakterens tolkninger og persepsjon for å skape en bestemt følelsesmessig reaksjon hos publikum. Ved å fokusere på disse verktøyene, kan man lettere studere virkemidlene museene har brukt i sin historiefortelling. Utstillingens narrative struktur ble tydelig i lys av dokumentarfilmens stemme og fortellerstruktur. Dokumentarfilmen beveger seg derfor i grenselandet mellom fiksjon og ikke-fiksjon og innlemmer meg i en effektfull museumserfaring.

I mitt tilfelle har utstillingen virket slik det ofte kan gjøre når man sitter alene og ser en film. Jeg ble oppslukt i historien og påvirket av alle virkemidlene, nettopp fordi jeg ikke hadde

andre forstyrrelser eller andre som grep inn og distrahererte meg. Dette kan bety at jeg har opplevd museets fortelling som mer emosjonell og sterkere enn andre besøkende. I dagens samfunn erfarer vi sterke inntrykk hver eneste dag. Fra filmer, dataspill, nyheter, aviser og liknende har vi muligens blir herdet. Det kan være at en utstilling i dag, i konkurranse med alle andre medier, må ta i bruk ekstra kraft for å fange betrakterens oppmerksomhet.²⁹⁰

METODEVALG OG VIDERE FORSKNING

Gjennom arbeidet med å analysere utstillingen er det flere metoder og tilnæringsmåter som hadde vært nyttige, men som jeg har valgt bort. Det at jeg ikke har brukt publikumsgrupper som kildemateriale har hindret meg i å få en generell oppfatning av hvordan utstillingen blir oppfattet. Jeg kunne gjennom en slik undersøkelse fått bedre innsikt i forskjellen mellom kjønn og alder, klasse og etnisitet. En slik type undersøkelse har blitt gjort i forbindelse med 200-årsmarkeringen, der en gruppe intervjuet 1498 mennesker ved åtte forskjellige utstillinger om slaverihistorien. Målet med spørreundersøkelsen var å se på måter besøkende engasjerte seg i traumatisk historie, og hjelpe museene til å forbedre utstillingspraksisen og formidlingen ved kontroversielle historier.²⁹¹ Metoden som ble brukt var basert på flere spørsmål som ble stilt til museumsbesøkende i det de kom ut av en utstilling. Noen av spørsmålene var standard demografiske, og noe var åpne spørsmål. I mitt tilfelle hadde denne tilnæringsmetoden gjort det vanskelig å gå i dybden på selve utstillingskonstruksjonen, ettersom spørreundersøkelsen fokuserte på følelsene man satt igjen med etter at man kom ut av selve utstillingen. I mitt arbeid ville jeg forske nærmere på utstillingens visualitet og estetikk i formidlingen av sitt budskap, noe som har ført til mitt valg av metode. Fokuset på de følelsesmessige aspektene, og det at jeg bruker meg selv svært sentralt i opplevelsen av utstillingen, gjør resultatet lite målbart. Jeg har heller ikke sett på hvordan slaveriet blir presentert andre steder, eller internasjonale forskjeller innen denne representasjonen. Dette er alle aspekter som hadde vært svært interessant å se nærmere på, ettersom tematikken generelt er behandlet lite innenfor den museologiske forskningshistorien. Imidlertid fant jeg det vel så fascinerende å se på utstillingens performative uttrykk, som i dette museet er en svært dominerende del av den museologiske tilnærmingen.

²⁹⁰ Hein. *The museum in transition*, 16.

²⁹¹ Smith, "Man's inhumanity to man", 193.

Hvordan kan bruken av metodene jeg har benyttet tilføre museologien noe og oppfordre til videre forskning? I en større kontekst håper jeg mitt arbeid kan bidra til et større fokus på hva slags utstillingsstrategier som blir tatt i bruk i dag, og hvordan ny museologi manifesterer seg i både nye museumssjangre og nye utstillingsmetoder. Minnesmuseer og museer som stiller ut traumer er institusjoner som både arbeider med det didaktiske og det å minnes ofre.

Kombinasjonen skaper utfordringer, men museets rolle som samfunnsaktør har muligheten til å skape debatter, spørsmål og refleksjon hos befolkningen. Vanskelige temaer, som slaverihistorien skaper diskusjoner som henter relasjoner fra dagens hendelser og menneskelige opplevelser. Den transatlantiske slavehandelen og de brutale hendelsene som definerte den, kan skape større refleksjon både rundt fortidens feil og dagens samfunnsproblemer. Samtidig er det viktig å huske på at enhver fortelling som blir fortalt i et museum er en konstruksjon av forskjellige fortellerstrategier, forankret i de fagansattes perspektiv. Ved å se kritisk på utstillingsstrategier, selv om utstillingen i seg selv er blitt godt mottatt og har vist seg gjeldende for sosiale debatter både i lokalsamfunnet og internasjonalt, vil man kunne belyse de valgene som ligger til grunn for museets formidling og ta disse i bruk i en større kontekst av traumeutstillinger.

Hvor går man så videre? Museene beveger seg vekk fra ideen om å fordele skyld og mot utstillinger som tar i bruk inkluderende utstillingsstrategier. De velger tverrfaglighet og estetikk for å formidle sine budskap og fremhever både de følelsesladete aspektene så vel som det didaktiske. Synet på det å fordele skyld forandrer seg ettersom generasjonene blir flere. Hva gjør et museum som International slavery museum når slavetematikken ikke lenger er kontroversiell og oppgjøret med den vanskelige historien er tatt? Spørsmålene lar seg ikke svare i denne oppgaven, men blir et viktig moment i fremtiden, for museene generelt og for ISM spesielt.

LITTERATURLISTE

- Amundsen, Arne Bugge og Brita Brenna. "Museer og museumskunnskap: Et innledende essay". I *Museer i fortid og nåtid: Essays i museumskunnskap*, redigert av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang (Oslo: Novus forlag, 2003): 9-24.
- Apel, Dora. "On looking: Lynching photographs and legacies of lynching after 9/11". *American Quarterly* 55, nr. 3 (2003): 457-478. <http://www.jstor.org/stable/30041984> , 458.
- Bal, Mieke og Edwin Janssen. *Double Exposures: The subject of cultural analysis*. (London: Routledge, 1996).
- Bal, Mieke. "Exhibition as film". I *Exhibition experiments*, redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu. (Malden: Blackwell publishing, 2007): 71-93.
- _____. "Exposing the public". I *A companion to museum studies*, redigert av Sharon Macdonald, (Sussex: Wiley-Blackwell, 2011): 525-542.
- _____. *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*. (Toronto: University of Toronto press, 2002).
- _____. "Introduction". I *Acts of memory: Cultural recall in the present*, redigert av Mieke Bal, Jonathan Crewe og Leo Spitzer, (Hanover: University press of New England, 1999): vii-xvii.
- _____. "The discourse of the museum". I *Thinking about museums*, redigert av Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson og Sandy Nairne (London: Routledge, 2002): 201-218.
- Barringer, Tim og Tom Flynn, red. *Colonialism and the object: Empire, material culture and the museum* (London: Routledge, 1998).
- Bordwell, David. *The cinema of Eisenstein*. (London: Routledge, 2005).
- Brenna, Brita. "Hva gjør museologi?". *Nordisk museologi*, Nr. 1 (2009): 63-75.
- Brinch, Sara og Gunnar Iversen. *Virkelighetsbilder: Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*. (Oslo: Universitetsforlaget, 2001).
- Burnard, Trevor. "The atlantic slave trade and african ethnicities in seventeenth-century Jamaica". I *Liverpool and transatlantic slavery*. Redigert av David Richardson, Suzanne Schwarz og Anthony Tibbles. (Liverpool: Liverpool university press, 2007): 138-163.
- Campell, David. "Horrific blindness: Images of death in contemporary media". *Journal for cultural research* 8, Nr. 1 (Routledge:2004): 55-74, <http://dx.doi.org/10.1080/1479758042000196971> (oppsøkt 15.03.2012).
- Caple, Chris. *Conservation skills; Judgement, method and decision making*. (London:

- Routledge, 2006).
- Conn, Steven. *Do museums still need objects?* (Philadelphia: Philadelphia university press, 2010)
- Cubitt, Geoffrey. "Lines of resistance: evoking and configuring the theme of resistance in museum displays in Britain around bicentenary of 1807". *Museum and society* 8, nr. 3, (2010): 143-164.
<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/volumes/volume8>
- Crane, Susan A. Red. "Introduction: Of museums and memory". I *Museums and memory*. (Stanford: Standford university press: 2000): 1-13.
- _____. "Memory, distortion, and history in the museum". I "Producing the past: Making histories inside and outside the academy". Temanummer 36. *History and theory* 36, nr. 4. (1997): 44-63, <http://www.jstor.org/stable/2505574>
- Crysler, Greig og Abidin Kusno. "Angels in the temple: The aesthetic construction of citizenship at the United States holocaust memorial museum". *Art Journal* 56, nr. 1. (2007): 52-64.
- Edwards, Elisabeth. "Photographs in history: emotion and materiality". I *Museum materialities: Objects, engagements, interpretations*. Redigert av Sandra H. Dudley (London: Routledge, 2010): 21-38.
- Elsaesser, Thomas og Malte Hagener. *Film theory: An Introduction through the senses*. (New York, Routledge, 2010).
- Fairservice, Don. *Film editing: History, theory and practice*. (Manchester: Manchester university press, 2001).
- Fryer, Peter. *Staying power; The history of black people in Britain*. (London: Pluto Press, 1984).
- Geary, Christraud M. og Virginia-Lee Webb. Red. "Introduction: Views on postcards". I *Delivering views: Distant cultures in early postcards*. (Washington: Smithsonian institution press, 1998): 1-12.
- Grognet, Fabrice. "Ethnology: A science on display". I *Museum studies; An anthology of contexts*, redigert av Bettina Messias Carbonell. (Oxford: Blackwell publishing, 2004): 175-180.
- Halloran, Vivian Nun. *Exhibiting slavery; The caribbean postmodern novel as museum*. (Charlottesville: University of Virginia press: 2009).
- Haraway, Donna. "Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective". *Feminist studies*. vol.14, Nr. 3 (høst 1988): 573-599.
- Hein, Hilde S. *The museum in transition; A Philosophical Perspective*. (Washington: Smithsonian Institution Press, 2000).

International Slavery Museum. *Transatlantic slavery: an introduction*. (Liverpool: Liverpool university press, 2010).

Karp, Ivan. "Other cultures in museums perspective". I *Exhibiting cultures; The poetics of museums display*, redigert av Ivan Karp og Steven D. Lavine. (Washington: Smithsonian institution press, 1991): 374-385.

Klein, Herbert S. *The atlantic slave trade*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

Lavine, Steven D. og Ivan Karp. "Introduction: Museums and multiculturalism". i *Exhibiting Cultures: The Poetics and politics of museum display*, redigert av Steven D. Lavine og Ivan Karp. (Washington: Smithsonian institution press, 1991): 1-9. Innledning originalt trykket som "Museums and Multiculturalism: Who Is in Control?" I *Museum News, American Association of Museums*. (March/April 1989).

Leffler, Phyllis K. "Maritime museums and transatlantic slavery: A study in british and american identity". *Journal of transatlantic studies* 4, nr. 1 (2006): 55-80.
<http://www.tandfonline.com/loi/rjts20>

Lindauer, Margaret. "The critical museum visitor". I *New museum theory and practice*, redigert av Janet Marstine. (Malden: Blackwell Publishing, 2006): 203-223.

Macdonald, Sharon og Paul Basu. "Introduction: Experiments in exhibition, ethnography, art, and science". I *Exhibition experiments*, redigert av Sharon Macdonald og Paul Basu (Malden: Blackwell Publishing, 2007): 1-24.

Macdonald, Sharon. "Introduction". I *Theorizing museums*, redigert av Sharon Macdonald og Gordon Fyfe. (Oxford: Blackwell publishers, 1999): 1-18.

_____, red. "Expanding museum studies: An introduction". I *A companion to museum studies*, (Sussex: Wiley-Blackwell, 2011): 1-12.

Marcuse, Harold. "Holocaust Memorials; The emergence of a genre". *The american historical review* 115, nr.1. (The University of Chicago Press: 2010): 53-89.
<http://www.jstor.org/stable/10.1086/ahr.115.1.53>

Marstine, Janet, red. "Introduction". I *New museum theory and practice: An introduction*. (Malden: Blackwell publishing, 2006): 1-36.

McClellan, Andrew. *The art museum; From Boullée to Bilbao*. (Berkley: University of California press, 2008).

Morgan, Kenneth. "Liverpool's Dominance in the British Slave trade, 1740-1807". I *Liverpool and Transatlantic Slavery*, redigert av David Richardson, Suzanne Schwarz og Anthonay Tibbles. (Liverpool: Liverpool University Press): 14-42.

Mørstad, Erik. *Malerileksikon: Motivtyper, teorier og teknikker*. (Oslo: Unipub forlag, 2007).

- Naguib, Saphinaz Amal. "Representasjoner av kulturmangfold i kulturhistoriske museer". I *Samling og museum; Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi*, redigert av Bjarne Rogan og Arne Bugge Amundsen. (Oslo: Novus forlag, 2010): 277-293.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. (Bloomington: Indiana university press, 2001).
- Olick, Jeffrey K. *The politics of regret: On collective memory and historical responsibility*. (New York: Routledge, 2007).
- Plantinga, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. (Cambridge: Cambridge university press, 1997).
- Rice, Alan. *Creating memorials, building identities: The politics of memory in the black Atlantic*. (Liverpool: Liverpool university press, 2010).
- Rogan, Bjarne og Arne Bugge Amundsen. Red. *Samling og museum; Kapitler av museenes historie, praksis og ideologi* (Oslo: Novus forlag, 2010).
- Seldin, Ruth R. "American jewish museums: trends and issues". *American jewish yearbook*, 91. (American jewish committee: 1991): 71-117.
- Shatanawi, Miriam. "Contemporary art in ethnographic museums". (2009): 386-384.
http://www.lemproject.eu/library/books-papers/books-papers/atct_topic_view?b_start:int=20&-C= (opp søkt 20.09.2011).
- Simpson, Moira G. *Making representations; Museums in the post-colonial era*. (London: Routledge, 2001).
- Small, Stephen. "Slavery, colonialism and museums representations in Great Britain". *Human Architecture: Journal of the sociology of self-knowledge* 9, nr. 4. (2011): 117-128.
- Smith, Laurajane. "Man's inhumanity to man and other platitudes of avoidance and misrecognition: an analysis of visitor responses to exhibitions marking the 1807 bicentenary". *Museum and society* 8, Nr. 3. (nov 2010): 193-214.
- Sontag, Susan. "Regarding the torture of others". *New York Times Magazine*, 24-42 (23.05.2004) <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?pagewanted=all&src=pm> (opp søkt 12.05.2012).
- Sontag, Susan. "Å betrakte andres lidelse", oversatt av Agnete Øye (Oslo: Pax, 2004).
- Stam, Deirdre C. "The informed muse: The implications of 'New Museology' for museum practice". I *Heritage, museums and galleries: an introductory reader*, redigert av Gerard Corsane. (London: Routledge, 2005): 54-70.
- Szepessy, Andrew. *Dokumentarfilm: Idé, struktur og klassiske eksempler*, oversatt av Tommy Løvheim. (Oslo: Vett og Viten as, 2003).
- Vergo, Peter, red. "Introduction". I *The new museology*. (London: Reaktion books, 1989): 1-7.

Wallace, Beth Kowalski. "History at large; uncomfortable commemorations". *History Workshop Journal*, nr. 68. (Oxford University Press, 2008): 223- 233.
<http://hwj.oxfordjournals.org/content/68/1/223.abstract>

Wells, Liz, red. *Photography: A critical Introduction*. Tredje utgave (London: Routledge, 2005).

Wells, Liz, red. *The photography reader*. (London: Routledge, 2004).

Williams, Paul. *Memorial museums: The global rush to commemorate atrocities*. (Oxford: Berg, 2007).

Woody, Howard. "International postcards: Their history, production, and distribution (Circa 1895-1915)". I *Delivering views: Distant cultures in early postcards*. Redigert av Christraud M. Geary og Virginia-Lee Webb. (Washington: Smithsonian institution press, 1998): 13-45.

NETTSIDER

Albert Dock Liverpool. *Regenerating the Albert dock*.
<http://www.albertdock.com/regenerating-the-albert-dock/> (opp søkt 21.03.2012).

Bibelen, Den hellige skrift, "2. Mosebok": Kapittel 31,18.
<http://www.bibel.no/Hovedmeny/nettbibelen.aspx?query=utY2AwCVpP5hb7pn9FUBs4a4Cvo/Iv4ij8/6/WtBpEGtmAMKBS1WhdZBv/ahMhrj> (opp søkt: 02.03.2012).

Center for civil and human rights. *The national Underground railroad freedom center*, Atlanta. <http://www.freedomcenter.org/without-sanctuary/about/> (opp søkt 03.04.2012).

Fleming, David, "Our vision for the museum", National Museums Liverpool, International slavery museum, <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/about/> (opp søkt 15.052012).

Menashe Kadishman, Via Lewandowsky, og Arnold Dreyblatt. *The installations*. Jewish Museum Berlin. <http://www.jmberlin.de/main/EN/01-Exhibitions/04-installations.php> (opp søkt 28.03.2012).

Ellis Island Immigration museum. "Ellis Island Immigration museum". *The statue of Liberty-Ellis island foundation Inc*. http://www.statueofliberty.org/Ellis_Museum.html (opp søkt 28.03.2012).

International slavery museum, *Freedom! Sculpture*, International slavery museum, http://www.liverpoolmuseums.org.uk/ism/collections/freedom_sculpture/index.aspx (opp søkt 11.10.2011)

International slavery museum. *Past exhibitions*.
<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/events/ism/exhibitions/past.aspx> (opp søkt

30.04.2012).

Merseyside Maritime Museum. *Art and the sea gallery*.

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/maritime/collections/artsea/>, (oppsøkt 01.05.2012).

Museums of London, Docklands. *Galleries*.

<http://www.museumoflondon.org.uk/Docklands/Whats-on/Galleries/> (oppsøkt: 16.04).

Perlez, Jane. *A new museum is frank in its exploration of the slave-trading past*. NY Times, 22.08.2007. http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22slav.html?_r=2 (oppsøkt 28.03.2012).

Redman Design. *An exemplary museum display*. [http://www.redman-](http://www.redman-design.com/#/projects/international-slavery-museum-liverpool)

[design.com/#/projects/international-slavery-museum-liverpool](http://www.redman-design.com/#/projects/international-slavery-museum-liverpool) (oppsøkt 08.03.2012).

Redman Design. *Projects*. <http://www.redman-design.com/#/projects/> (oppsøkt 08.03.2012).

Redman Design. *Team members*. <http://www.redman-design.com/#/team/laury-redman>, (oppsøkt 08.03.2012).

Redman Design. *The key to successful interpretation*. [http://www.redman-](http://www.redman-design.com/#/services/)
[design.com/#/services/](http://www.redman-design.com/#/services/) (oppsøkt 08.03.2012).

Wilberforce House i Hull. *Hull museums collections*.

<http://www.hullcc.gov.uk/museumcollections/> (oppsøkt: 19.04.2012).

Without Sanctuary. *The barefoot corpse of Laura Nelson, Mai 25, 1911, Okemah, Oklahoma*. Photo gallery, bilde 33. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

Without sanctuary, *The burning corpse of William Brown. September 28, 1919, Omaha, Nebraska*. Photo Gallery, bilde 80. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

Without Sanctuary, *The lynching of Laura Nelson and her son, several dozen onlookers, May 25, 1911, Okemah, Oklahoma*. Photo Gallery, bilde 34. <http://withoutsanctuary.org/main.html> (oppsøkt 03.04.2012).

OPPSLAGSVERK

Store norske leksikon. *Persepsjon*. Store norske leksikon, 10.02.2012. <http://snl.no/persepsjon> (oppsøkt 06.05.2012).

Store norske leksikon. *Ibo*. Store norske leksikon, 20.03.09. <http://snl.no/ibo> (oppsøkt 01.05.2012).

Store norske leksikon. *San*. Store norske leksikon, 20.03.2009. <http://snl.no/san> (oppsøkt 01.05.2012).

The free dictionary. Symbol. The free dictionary. <http://www.thefreedictionary.com/symbol>. (oppsøkt 08.11.2011).

Samtale med Angela Robinson, Kurator ved International Slavery (26.05.2011).

For utsnitt av videoen se: Mezzo Films,
<http://www.mezzofilms.com/InternationalSlaveryMuseum.php> (oppsøkt 03.04.2012).